

М. С. ЛЕБЕДЯНСКИЙ

СОВЕТСКАЯ РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ ПЕРВОГО ОКТЯБРЬСКОГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ

М. С. ЛЕБЕДЯНСКИЙ

СОВЕТСКАЯ РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ ПЕРВОГО ОКТЯБРЬСКОГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ

■

«ХУДОЖНИК РСФСР»
ЛЕНИНГРАД
1977



М. С. ЛЕБЕДЯНСКИЙ

СОВЕТСКАЯ РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ ПЕРВОГО ОКТЯБРЬСКОГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ

■

Вопросы становления

Матери моей, В. С. Осиповой, посвящается

Л $\frac{80102-120}{М173(03)-77}$ 310-77

КРАСИВОЕ НУЖНО СОХРАНИТЬ, ВЗЯТЬ ЕГО
КАК ОБРАЗЕЦ, ИСХОДИТЬ ИЗ НЕГО, ДАЖЕ ЕСЛИ ОНО «СТАРОЕ».
ПОЧЕМУ НАМ НУЖНО ОТВОРАЧИВАТЬСЯ ОТ ИСТИННО
ПРЕКРАСНОГО, ОТКАЗЫВАТЬСЯ ОТ НЕГО, КАК ОТ
ИСХОДНОГО ПУНКТА ДЛЯ ДАЛЬНЕЙШЕГО РАЗВИТИЯ,
ТОЛЬКО НА ТОМ ОСНОВАНИИ, ЧТО ОНО «СТАРО»?
ПОЧЕМУ НАДО ПРЕКЛОНЯТЬСЯ ПЕРЕД НОВЫМ, КАК
ПЕРЕД БОГОМ, КОТОРОМУ НАДО ПОКОРИТЬСЯ ТОЛЬКО
ПОТОМУ, ЧТО «ЭТО НОВО»? БЕССМЫСЛИЦА, СПЛОШНАЯ
БЕССМЫСЛИЦА! ЗДЕСЬ МНОГО ЛИЦЕМЕРИЯ И, КОНЕЧНО,
БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО ПОЧТЕНИЯ К ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МОДЕ,
ГОСПОДСТВУЮЩЕЙ НА ЗАПАДЕ.

В. И. ЛЕНИН

Великая Октябрьская социалистическая революция явилась величайшим общественно-политическим событием мировой истории. Она в корне изменила экономическую, политическую и общественную жизнь России. Общество, основанное на частной собственности и эксплуатации человека человеком, было уничтожено, и возникло первое в мире государство рабочих и крестьян, свободное от угнетения и буржуазного господства.

Коренная ломка старых, буржуазных отношений, глубинные процессы в культурной жизни послереволюционной России определили создание и развитие искусства нового, социалистического общества. Искусство — и как способ отражения действительности, и как форма общественного сознания — стало предметом ожесточенной борьбы, полемики, дискуссий, где столкнулись самые различные теории, самые различные художественные направления.

Октябрьская революция поставила перед искусством небывалую до тех пор задачу служить делу борьбы широчайших трудящихся масс за создание прекрасного общества будущего — коммунизма.

Ко времени Октябрьской революции русская культура, русское искусство представляли собой богатейшую сокровищницу, в которой за многовековую историю скопились огромные духовные ценности, и сразу же после революции развернулась яростная, ожесточенная борьба по вопросу об использовании национального наследия.

В. И. Ленин в одной из своих ранних работ «От какого наследства мы отказываемся?» (1897), разбирая теории народников, конкретно показал, как философы-марксисты должны относиться к наследию. В этой работе он

пишет: «Но само собою разумеется, что «ученики» хранят наследство не так, как архивариусы хранят старую бумагу. Хранить наследство — вовсе не значит еще ограничиваться наследством, и к защите общих идеалов европеизма «ученики» присоединяют анализ тех противоречий, которые заключает в себе наше капиталистическое развитие, и оценку этого развития с вышеуказанной специфической точки зрения» [1].

Наследуя всю культуру, оставшуюся от многовекового развития человеческого общества, рабочий класс и крестьянство с позиций марксистско-ленинской теории критически отбирают все прогрессивное в национальном наследии, выделяют в нем традиции прогрессивные и реакционные.

Преемственность в культуре, и в частности в искусстве, заключается в дальнейшем развитии прогрессивных художественных традиций.

Вступая во владение своим культурным богатством, общество ставит перед собой вопрос: что брать в основу своей деятельности из всего накопленного в предшествующее время? И вопрос этот решается в каждый конкретный исторический период по-разному в зависимости, в первую очередь, от экономических, политических и социальных условий. Особенно остро этот вопрос решается в период смены общественно-экономических формаций, в период социальных революций. Сложность решения этого вопроса после Великой Октябрьской социалистической революции заключалась и в том, что на смену культуре буржуазного общества должна была прийти культура социалистического общества, которая зарождалась еще в недрах буржуазного общества. Создание новой культуры, социалистической, окончательно могло осуществиться в России только после полной победы социалистической революции.

Диалектическое понимание процессов развития жизни и общества В. И. Ленин непосредственно применял в области развития культуры и искусства. В. И. Ленин самым решительным образом разъяснял, что нигилистическое, разрушительное отношение к своему культурному прошлому не имеет ничего общего с марксизмом, с политикой Коммунистической партии в деле культурной революции. «Не голое отрицание, не зряшное отрицание [...], а отрицание как момент связи, как момент развития, с удержанием положительного [...]» [2], — утверждал В. И. Ленин.

Непримиримая борьба В. И. Ленина с идеологами Пролеткульта, обосновывавшими оторванность создания пролетарской культуры от прошлого культурного развития, критика футуризма в искусстве, демонстрировавшего непосредственно в художественной практике результаты крайнего формалистического творчества, явились примером классовой, партийной позиции в области культурного строительства.

Ленинская теория двух национальных культур в каждой национальной культуре, раскрывающая созревание внутри национальной культуры демократических и социалистических элементов, обосновала определенную преемственность между культурами старого и нового общества. Ленинская теория двух культур показала интернациональный характер развития будущей многонациональной социалистической культуры, раскрыла основу взаимодействия и взаимовлияния между различными национальными культурами.

«Рабочие, — писал В. И. Ленин в 1913 году, — создают во всем мире свою, интернациональную культуру, которую давно подготовляли проповедники свободы и враги угнетения. Старому миру, миру национального угнетения, национальной грызни или национального обособления, рабочие противопоставляют новый мир единства трудящихся всех наций, в котором нет места ни для одной привилегии, ни для малейшего угнетения человека человеком» [3].

В буржуазном искусствознании укрепилась точка зрения на первые послереволюционные годы как на период, когда строительство социалистической культуры проходило якобы без активного участия Коммунистической партии и Советского государства. Революция рассматривается в этом случае в качестве силы, которая оторвала русское искусство от национальных корней, полностью разорвала связь со многими прогрессивными национальными традициями и дала ему возможность развиваться в атмосфере «свободы», как она понимается в буржуазном обществе. Эта довольно прочно устоявшаяся на Западе позиция находится в глубоком, коренном противоречии с историческими фактами и деятельностью нашей партии и государства.

Дело обстоит как раз наоборот. В период гражданской войны, голода, разрухи, необычайных трудностей В. И. Ленин и другие руководители Советского государства находили время, возможности, материальные средства для решения вопросов культурного строительства и развития искусства.

Политика партии в области искусства основывалась и основывается на марксистско-ленинской философии. В. И. Ленин задолго до Октябрьской революции, еще в 1905 году, в статье «Партийная организация и партийная литература» сформулировал принцип партийности как в деятельности самого художника, так и в результатах его работы, вскрыл сущность буржуазной «свободы» для художника, определил, в чем будет заключаться истинная свобода художника пролетарского, открыто связывающего свою деятельность с «опытом и живой работой социалистического пролетариата» [4].

В. И. Ленин, говоря о развитии пролетарской литературы в будущем, писал: «Это будет свободная литература, потому что не корысть и не карьера, а идея социализма и сочувствие трудящимся будут вербовать но-

вые и новые силы в ее ряды. Это будет свободная литература, потому что она будет служить не пресыщенной героине, не скучающим и страдающим от ожирения «верхним десяти тысячам», а миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность» [5].

Мысль об открытом служении пролетарского художника миллионам и десяткам миллионов трудящихся проходит красной нитью через все высказывания В. И. Ленина о литературе и искусстве. Точно так же В. И. Ленин постоянно подчеркивал, что все богатство культуры и искусства после осуществления пролетарской революции должно принадлежать не единицам, а миллионам и десяткам миллионов трудящихся.

После свершения Октябрьской революции пролетариат и трудящееся крестьянство получили в свои владения не только фабрики и заводы, но и огромные духовные богатства. И правительство рабочих и крестьян считало одной из главных своих задач сохранение этих духовных богатств, которые должны были перейти на службу народу. Особенностью В. И. Ленина — вождя пролетарской революции и руководителя первого государства рабочих и крестьян — была способность доводить общефилософские положения до конкретного практического разрешения в реальной текущей жизни.

Первые декреты Совета Народных Комиссаров, подписанные В. И. Лениным, небольшие поручения отдельным товарищам, распоряжения наркомам свидетельствуют о твердой политике Советского государства в деле сохранения национальных богатств русского народа. Эта деятельность отвечала коренным интересам трудящихся сохранить богатства национальной культуры, чтобы на ее основе строить культуру социалистическую.

Председатель Острогожского районного Совета Воронежской губернии запрашивает В. И. Ленина, как поступить с ценностями, обнаруженными в помещичьих имениях. В. И. Ленин 19 декабря 1917 года отвечает телеграммой: «Составить точную опись ценностей, сберечь их в сохранном месте, вы отвечаете за сохранность. Имения — достояние народа. За грабеж привлекайте к суду. Сообщайте приговоры суда нам. Ленин» [6].

Общеизвестен декрет Совета Народных Комиссаров о национализации Третьяковской галерии, подписанный В. И. Лениным 3 июня 1918 года. В нем, в частности, отмечено: «. . . московская городская художественная галерея имени П. и С. М. Третьяковых является по своему культурному и художественному значению учреждением, выполняющим общегосударственные просветительные функции, и [. . .] интересы рабочего класса требуют, чтобы Третьяковская галерея вошла в сеть общегосударственных музеев . . .» [7] В этом документе подчеркивается, что «интересы рабочего класса требуют» — это и классовая, партийная и общенародная позиция.

Дело сохранения национального наследия включает, по мысли В. И. Ленина, сохранение не только ценностей русской художественной культуры, но и богатств мировой культуры, которые имелись в России. Строительство социалистической культуры предполагает использование достижений и русской и всей мировой культуры. Об этом свидетельствует, например, декрет Совета Народных Комиссаров о национализации художественной галереи Щукина в Москве:

«Принимая во внимание, что Художественная галерея Щукина представляет собой исключительное собрание великих европейских мастеров, по преимуществу французских, конца XIX и начала XX века, по своей высокой художественной ценности имеет общегосударственное значение в деле народного просвещения, Совет Народных Комиссаров постановил:

1) Художественное собрание Сергея Ивановича Щукина объявить государственной собственностью Российской Социалистической Федеративной Советской республики [. . .]»[8].

К 1918 году относятся и подписанные В. И. Лениным декреты «О запрещении вывоза за границу предметов искусства и старины», «О регистрации, приеме на учет и охранении памятников искусства и старины, находящихся во владении частных лиц, обществ и учреждений», о национализации художественных собраний В. Морозова, И. Остроухова, А. Морозова и другие документы. Все они свидетельствуют о планомерной государственной деятельности, возглавлявшейся лично В. И. Лениным, в деле сохранения и сбережения нашего культурного наследия.

Эта работа проводилась в тяжелейших условиях борьбы с внешними и внутренними врагами революции, при саботаже деятельности советских органов со стороны части русской интеллигенции, провокационных и просто хулиганских вылазках анархистов и мародеров.

Проведению этой работы всячески препятствовали руководители Пролеткульта, идеологи футуризма и примыкавших к ним художественных групп. Борьба за сохранение всех ценностей культуры, проводимая партией В. И. Ленина и Советским государством, вызвала в этих кругах резкую критику. «Левые» называли эту деятельность работой по сохранению «барского добра» и считали, что она является якобы потерей революционной бдительности и может служить на руку только нашим врагам.

Обосновывая свою позицию в связи с постановкой общей задачи, какой должна быть пролетарская культура и искусство, руководители Пролеткульта и идеологи футуризма пытались доказать, будто эта культура и это искусство будут созданы вне связи со всем предшествующим долголетним

 развитием русского искусства. Эта неверная позиция сближала оба столь раз-

личных направления. В области художественного творчества они расходились. Идеологи Пролеткульта считали, что новое искусство будет рождаться непосредственно на производстве, в коллективной среде рабочих, футуристы источником своего творчества считали новейшие авангардистские течения русского и западноевропейского искусства.

Теории Пролеткульта о создании пролетарской культуры и искусства были подвергнуты В. И. Лениным принципиальной критике, так же как и стремление руководителей Пролеткульта полностью обособить деятельность этой организации от задач культурного строительства, которые решали Коммунистическая партия и советские органы культуры в молодой республике. В. И. Ленин решительно боролся как с тенденциями изоляции работы Пролеткульта от деятельности партии, так и с теоретическими воззрениями ее идеологов. Это отчетливо сформулировано в письме ЦК РКП «О Пролеткультах» (1920) к партийным организациям, написанном по инициативе В. И. Ленина.

Не касаясь всех сторон этой острой идеологической борьбы, необходимо остановиться только на проблеме отношения к культурному наследию прошлого.

Главный идеолог Пролеткульта А. Богданов на первой Всероссийской конференции пролеткультов в сентябре 1918 года предложил резолюцию по вопросу об искусстве, принятую конференцией. В этой резолюции, основанной на тезисах Богданова, в частности, сказано:

«[. . .] Пролетариату для организации своих сил в социальной работе, борьбе и строительстве необходимо новое классовое искусство. Дух этого искусства—трудовой коллективизм: он воспринимает и отражает мир с точки зрения трудового коллектива, выражает связь его чувства, его боевой творческой воли» [9].

Как видим, у Богданова вопрос о содержании нового искусства связан с трудовым коллективизмом, который «воспринимает и отражает мир с точки зрения трудового коллектива. . .»

В. И. Ленин в проекте резолюции о пролетарской культуре в самом первом параграфе четко формулирует марксистское понимание содержания пролетарской культуры, особо подчеркивая область искусства: «В Советской рабоче-крестьянской республике вся постановка дела просвещения, как в политико-просветительной области вообще, так и специально в области искусства, должна быть проникнута духом классовой борьбы пролетариата за успешное осуществление целей его диктатуры, т. е. за свержение буржуазии, за уничтожение классов, за устранение всякой эксплуатации человека человеком» [10].

Другой тезис Богданова, содержащий в себе верный оттенок мысли о критическом освоении старого искусства, в целом представляет совершенно неправильную позицию. Богданов предлагает брать сокровища старого искусства «в своем критическом освещении, в своем новом истолковании, раскрывающем их скрытые коллективные основы и их организационный смысл»[11]. Интересно, много ли останется у пролетариата сокровищ старого искусства, если их все рассматривать с позиции коллективных основ и организационного смысла? И может ли такая позиция стать источником для оценки произведений искусства, пригодных для строительства новой культуры? Как видим, нет. Только марксистско-ленинская философия может дать нам верную позицию в этом вопросе.

В «Наброске резолюции о пролетарской культуре» В. И. Ленин чрезвычайно сжато выражает основу и путь строительства подлинной культуры пролетариата: «Не *выдумка* новой пролеткультуры, а *развитие* лучших образцов, традиций, результатов *существующей* культуры с *точки зрения* миросозерцания марксизма и условий жизни и борьбы пролетариата в эпоху его диктатуры»[12]. Здесь В. И. Ленин вопрос наследия, вопрос традиций диалектически связывает с развитием и построением новой культуры социалистического общества. Здесь заложена основа критического освоения старого искусства, с позиций философии марксизма. Здесь намечен путь строительства новой культуры пролетариата, по которому шла и идет Коммунистическая партия Советского Союза. И советское искусство пошло именно по этому пути. Его развитие все более и более определялось ленинскими принципами, хотя с вульгарной социологией предстояла еще долгая борьба.

Пролеткульт и футуристы часто выступали друг против друга. Но их полемика носила в большинстве случаев чисто внешний характер, так как по своей сути—в определении роли искусства в обществе, в определении облика пролетарского художника, в описании искусства будущего—между ними было очень много существенно сходного.

В. Плетнев в статье «На идеологическом фронте», резко раскритикованной В. И. Лениным, цитируя стихи пролеткультовского поэта В. Кириллова «Во имя нашего завтра сожжем Рафаэля, растопчем искусства цветы. . .», чуть ниже пишет: «Задача строительства пролетарской культуры может быть разрешена только силами самого пролетариата. Сколько бы ни было у нас пришельцев из буржуазного лагеря, сколько бы ни «прияли» они классовую точку зрения, все же это будут единицы, быть может, очень ценные, но решающего значения они иметь не будут»[13].

Можно привести много выдержек и из названной статьи Плетнева, и из статей футуристов, определяющих сходство взглядов и в теории жизне- и

вещестроения, и в том, что истинным пролетарским художником может быть только рабочий от станка, и целый ряд других материалов, которые наглядно могут показать внутреннюю связь пролеткультовцев и футуристов.

В письме ЦК РКП «О Пролеткультах» (1920) эта связь прямо подчеркивается, Пролеткульт определяется как рассадник идеалистической и мелкобуржуазной философии в рабочей среде, а футуризм—как прямое продолжение и отражение этих взглядов непосредственно в художественной практике. В письме сказано:

«Под видом «пролетарской культуры» рабочим преподносили буржуазные взгляды в философии (махизм). А в области искусства рабочим прививали нелепые, извращенные вкусы (футуризм).

Вместо того, чтобы помогать пролетарской молодежи серьезно учиться, углублять ее коммунистический подход ко всем вопросам жизни и искусства, далекие по существу от коммунизма и враждебные ему художники и философы, провозгласив себя истинно пролетарскими, мешали рабочим, овладевшим пролеткультами, выйти на широкую дорогу свободного и действительно пролетарского творчества» [14].

Из этого партийного документа видно, что партия уже в первые послереволюционные годы последовательно осуществляла руководство искусством, определяя путь его дальнейшего развития.

Ленинское понимание народности искусства самым тесным образом связывается с задачей бережного сохранения старого искусства, всего культурного наследия.

В воспоминаниях К. Цеткин сохранилось такое суждение В. И. Ленина: «Мы чересчур большие «ниспровергатели в живописи». Красивое нужно сохранить, взять его как образец, исходить из него, даже если оно «старое». Почему нам нужно отворачиваться от истинно прекрасного, отказываться от него, как от исходного пункта для дальнейшего развития, только на том основании, что оно «старо»?» [15].

А вслед за этим В. И. Ленин развивает свою мысль: «Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их» [16].

Сохранение после революции духовных богатств нашей культуры отвечало коренным интересам рабочего класса и крестьянства. Поэтому работа в этом направлении шла под руководством нашей партии и Советского государства и в первые годы после Октября направлялась непосредственно Владимиром Ильичем Лениным.

Претендуя в первые годы после Октября на роль вожака в художественной жизни России, Пролеткульт и футуристы очень скоро доказали всем, что их революционность, их связь с рабочим классом и крестьянством была поверхностной, чисто внешней, что строительство новой культуры социалистического общества на пустом месте невозможно, что без преемственной связи с прогрессивной русской и мировой культурой построить социалистическую культуру нельзя.

Выдвинутые и сформулированные В. И. Лениным принципы партийности и народности искусства, ленинская теория о двух национальных культурах в каждой национальной культуре явились теоретической основой борьбы за сохранение и развитие лучших, прогрессивных реалистических традиций русского искусства после Октябрьской революции.

В ленинских работах, связанных с Пролеткультом, были намечены пути культурного строительства в Советском государстве в эпоху диктатуры пролетариата. Ленинские работы первых послереволюционных лет, посвященные вопросам культурного строительства, явились важнейшим источником для руководства и деятельности нашей партии и государства на этом важном участке идеологической работы.

Все приведенные факты, партийные документы и постановления Советского правительства в области культуры и искусства в первые послереволюционные годы делают совершенно бездоказательными утверждения представителей буржуазного искусствознания, что якобы в первые годы Советской власти партия и государство не участвовали в строительстве новой культуры и не направляли процесс становления и развития советского искусства.

После Октябрьской революции русская культура стала, по выражению В. И. Ленина, служить «не скучающим и страдающим от ожирения «верхним десяти тысячам», а миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность» [17]. Культурное наследие явилось основой для дальнейшего развития искусства, но уже в новых исторических условиях, в условиях победы социалистической революции и диктатуры пролетариата; эти новые условия и определили новые качества и художественные особенности русского советского искусства.



ГЛАВА I

НЕКОТОРЫЕ ПРОТИВОРЕЧИЯ РАЗВИТИЯ СОВЕТСКОЙ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ ПЕРВЫХ ЛЕТ ОКТЯБРЯ

МОЖЕТ ЛИ ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ РАБОТАТЬ С БОЛЬШЕВИКАМИ? — МОЖЕТ И ОБЯЗАНА.

ВСЕМ ТЕЛОМ, ВСЕМ СЕРДЦЕМ, ВСЕМ СОЗНАНИЕМ — СЛУШАЙТЕ РЕВОЛЮЦИЮ.

А. БЛОК

После свершения Октябрьской революции для многих русских художников первым делом стало участие в агитационно-массовом искусстве. Не будем спешить, утверждая, что участие самых различных по своим взглядам и вкусам мастеров в оформлении улиц, площадей в дни революционных праздников было серьезным осознанием происходящих в России событий. Скорее это была живая потребность молодой республики в художниках, которая нашла искренний отклик и захватила многих мастеров.

В этой работе закипела мысль, начали осуществляться самые различные поиски новой формы, которые должны были выразить новое содержание общественной жизни, проявились искренность и непосредственная заинтересованность в осуществлении социального заказа революции.

Сейчас, рассматривая эскизы, проекты и материалы осуществленного оформления революционных празднеств, трудно говорить о каком-либо едином стилевом принципе этих работ. Разнообразие художественных индивидуальностей в полной мере сказалось и здесь, хотя сама задача определила направление поисков монументального и декоративного решений.

Весь опыт участия русских художников в этой агитационно-массовой и пропагандистской работе, такой новой и для многих из них совершенно необычной, можно рассматривать как приобщение к революции. В нем чувствуется стремление быть нужными создаваемому новому миру. Но, поскольку вся грандиозная практическая работа переустройства России только начиналась, художники в своей деятельности вооружились главным образом своим предшествующим опытом и творческими принципами, своей фантазией и мечтой.

Новое искусство только-только начинало зарождаться. Открывшиеся перспективы создания искусства будущего социалистического общества манили художников. Старые общественные отношения были разрушены, до-

роги новому открыты, и русскому художественному миру предстояло двинуться вперед, переживая многие трудности в пути, прежде чем начал реально создаваться художественный и теоретический фундамент русского советского изобразительного искусства.

Заря нового искусства занялась оформленными к революционным праздникам улицами и площадями Петрограда, Москвы и других городов, на которых был представлен и зафиксирован самый первый искренний порыв русских художников служить революционной перестройке России.

Какое обилие имен встречаем мы, рассматривая эскизы праздничного оформления Петрограда и Москвы к 1 Мая и 7 Ноября 1918 года! Кажется, что революция со своих самых первых дней разбила броню и оковы враждующих между собой групп и обществ, объединила большинство художников в общей творческой работе. «Правые» и «левые», старые и молодые мастера взялись за злободневную практическую работу.

В Петрограде над оформлением первомайских и октябрьских празднеств работали «около ста семидесяти человек — целая армия живописцев, графиков, декораторов, скульпторов, архитекторов; здесь были представители самых различных художественных объединений: Товарищества передвижных художественных выставок, Общества им. А. И. Куинджи, «Мира искусства», Общины художников, Петроградского общества художников, Общества русских акварелистов, «Товарищества Независимых», Пролеткульта, Общества взаимного вспомоществования русских художников, Союза скульпторов-художников, Петроградского архитектурного общества и т. д.» [1]

Среди этой армии выделяются имена Б. Кустодиева, К. Петрова-Водкина, М. Добужинского, В. Шухаева, И. Бродского, Г. Савицкого, Е. Чепцова, Г. Горелова, И. Владимирова, В. Мешкова, Н. Тырсы, Н. Альтмана, Д. Штеренберга, В. Лебедева.

В Москве успешно работали над декорировкой города Н. Касаткин, А. Лентулов, А. Куприн, В. Рождественский, И. Машков, Р. Фальк, А. Осмеркин, Г. Якулов, К. Истомин, П. Кузнецов, С. Герасимов, Н. Чернышев, В. Татлин, И. Клюн, В. Веснин, братья Стенберги, К. Медунецкий, Н. Денисовский, П. Корин, помогавший А. Лентулову и Р. Фальку «в оформлении интерьера Большого театра и в работе над громадным панно для здания магазина «Мюр и Мерилиз» (ныне Центральный универсальный магазин), ...» [2], и другие.

Круг названных художников достаточно широк и представителен, но он, конечно, не охватывает в полной мере художественный мир России. Тем не менее представители основных направлений русской живописи пореволюционной поры активно и полноправно участвовали в работе по оформлению городов во время революционных праздников.

Освоение новой социальной тематики, поиски равноценных для этой тематики выразительных средств, прямое воздействие искусства на широкие массы трудящихся — все это всколыхнуло русскую художественную интеллигенцию, поставило перед ней новые, невиданные задачи и требовало их скорейшего решения.

Одни художники пробовали решать новые темы старыми художественными средствами, другие пытались искать новые возможности. Успехи и неудачи сопутствовали и тем и другим. Одни находили дорогу к широкому зрителю, другие так зашифровывали общепонятные лозунги революции, что было совершенно невозможно разобраться в смысле и целях их работы.

К счастью, большинство мастеров сумели гармонически уравновесить тематическую, агитационно-пропагандистскую направленность своей работы с яркой художественной формой, что вполне соответствовало поставленным задачам. Причем художники-станковисты не поступились принципами своего искусства, выполняя эту работу, а, наоборот, постарались расширить свои творческие возможности, обращаясь к художественному воплощению новых социальных требований и задач.

В оформлении художниками-станковистами улиц и площадей в некоторых случаях чувствуется недостаточность подготовки к такой работе: в слабой увязке оформления с архитектурой, в мелкой деталировке изображений, уместной в картине, но менее пригодной в городском декоре.

В какой-то степени это сказалось и в работе Б. Кустодиева на Ружейной площади (ныне Кировский проспект) и у К. Петрова-Водкина на Театральной площади в Петрограде, хотя эти недостатки нисколько не умаляют народный характер их работы. Сохранившиеся эскизы хорошо передают манеру исполнения, близкую к их станковым произведениям.

Кустодиев скомпоновал в больших медальонах символические фигуры рабочего, жницы, пекаря, портного, столяра, огородницы. Вокруг них, за границей овала, были изображены орудия и продукты труда. К этим живописным медальонам были добавлены разнообразные еловые гирлянды, перевитые лентами, арки, тумбы, флагштоки — все то, что составляло русскую традиционную форму украшения улиц и площадей, известную еще с допетровских времен и очень распространенную в петровское время. Это сближало работу Кустодиева со старинным характером народных гуляний.

Петров-Водкин во многом оказался родствен Кустодиеву в принципах оформления Театральной площади. Составляющие смысловой центр всего оформления четыре огромных живописных панно воспринимаются как станковые картины, а не как части общего монументально-декоративного замысла. Художник черпает сюжеты из русской истории и фольклора: Степан Разин, Микула Селянинович, Иван-царевич с Жар-птицей, Василиса Премудрая.

Особо следует выделить эскиз панно «Степан Разин», о котором сам Петров-Водкин позднее вспоминал: «Первым, чем я участвовал в революции,— это «Степан Разин»: молодая работа, полная пафоса. Мои ученики помогали мне, на этой работе я как бы вошел в спокойствие — мои контрадикции прекратились (а они были у меня между внешним миром и моими переживаниями). Я понял, что такое движение в картине. Я ощутил, что значит живая картина, когда на ней изображены не манекены, а живые люди» [3]. Художник подчеркивает, что это в первую очередь именно картина, а не часть оформления. Наверное, с этой точки зрения и следует рассматривать его работу.

В близких принципах работали в Москве такие художники, как С. Герасимов и Н. Чернышев. В панно Герасимова «Хозяин земли», которое предназначалось для здания бывшей Городской думы (ныне Центральный музей В. И. Ленина), чувствуется большая сила обобщения, большое приближение к формам монументального искусства. На сохранившемся эскизе — символическая фигура крестьянина в красной рубахе и красных портах, крепко держащего знамя. На темном куске земли стоят похожая на чашу для причастия чаша с плодами, сноп, прислоненная к нему пестрая дуга. Вокруг густым синим цветом написано небо. Жесткая линейность рисунка, декоративно-плоскостное решение, сочные цвета — красный, синий, желтый — приближают эту работу Герасимова к традициям древнерусской иконописи.

Театральную площадь в Москве в 1918 году декорировали в основном художники общества «Бубновый валет» А. Лентулов, А. Куприн, В. Рождественский, Р. Фальк. Интересным примером их работы служит эскиз панно «Искусство», сделанный Куприным. Он не только по сюжету отвечает замыслу всего оформления Театральной площади, но является образцом оформительских решений художников — бывших «бубнововалетцев». В панно прекрасно сочетается тонкое мастерство живописца с общим монументально-декоративным решением площади и здания бывшего Незлобинского театра (ныне Центральный Детский театр).

Куприн искусно компонует свое панно, создавая одновременно как бы свободное соединение различных аллегорических атрибутов искусства — лира, фанфары, литавры, пианино, архитектурные мотивы и т. д. И вместе с тем и цветовым и композиционным решением подчеркивает смысловой центр композиции, где на светлом фоне, в овальной гирлянде, четко выделяются буквы: Р. Ф. С. Р.

Панно одновременно похоже и на колышущийся праздничный театральный занавес, и на красивую, сочную по цвету огромную декорацию, где угловатые, резко пересекающиеся линии, гранящие цветовые плоскости красного, лилового, желтого, черного, в соединении с изображением музыкальных инструментов создают необычайной силы праздничное звучание. И эти мажорные звуки, эта парадная симфония цвета славят новый мир, новое народное государство.

Поиски новых форм и приемов оформления революционных празднеств можно найти и в оформлении в Петрограде площади Урицкого (Дворцовой площади), созданном Н. Альтманом, а также в работах таких художников, как В. Лебедев, Д. Штеренберг и у других представителей «левого» искусства.

Работа Альтмана, оформлявшего центральную площадь Петрограда, была подчинена раскрытию ведущих лозунгов революции, которые и были написаны на огромных полотнищах-транспарантах: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!», «Кто был ничем, тот станет всем», «Блага культуры — трудящимся», «Знания—трудящимся», «Искусство—трудящимся» и другие.

Характерным примером работы Альтмана может служить его замысел оформления Александровской колонны: «У подножия Александровской ко-

лонны, стоящей в центре площади, была построена громадная многоступенчатая двухъярусная трибуна. На четырех ее углах помещались огромные кубы с революционными лозунгами, на кубах стояли объемные ромбы, закрывающие прожектора, предназначенные для подсвета колонны в вечернее время. У основания колонну закрывали сложные нагромождения алых полотнищ в виде ромбов, полуовалов, прямоугольников и т. д. По словам художника, колонна была закрыта им на уровне человеческого глаза. Всматриваясь в красочный эскиз оформления колонны в вечернее время, можно увидеть, что Альтман задумал этим сложным переплетением жестких геометрических объемов передать ощущение горящего костра, языки пламени которого лижут основание колонны, олицетворявшей тогда в представлении многих идею царского самодержавия»[4].

Художник поставил перед собой еще одну задачу — своим оформлением изменить характер архитектуры Зимнего дворца, здания Главного штаба, являвшихся в народном понятии символами монархии. Такую же задачу решали в своих вариантах оформления и другие «левые» художники. Сама по себе она, вероятно, имела определенный смысл в первые послереволюционные годы. Но там, где художник свел свою работу только к решению этой задачи, причем в канонах беспредметного искусства, получалось в конечном итоге хаотическое нагромождение огромных цветных геометрических фигур, как объемных, так и плоскостных, которые разрушали архитектурную целостность сложившихся ансамблей, создавали впечатление беспорядка, сумбура, дисгармонии. Например, в Петрограде так оформил Введенскую площадь художник С. Приселков, несколько домов так оформила К. Богуславская. Общественность, советские органы, руководившие праздничным оформлением города, встретили такое «новаторство» заслуженно резкой критикой.

В тех случаях, когда живописные панно сохраняли декоративную красоту, а не превращались в грубо и небрежно раскрашенные холсты, когда поиски обобщения образов рабочего, крестьянина, солдата, матроса не доводили их до унылой схемы или невольного шаржирования, там, где поставленная задача находила доступное широкому зрителю выражение,—а именно таким всегда должно быть агитационно-массовое искусство — там художники имели и несомненные удачи. К ним можно отнести и панно для Полицейского моста в Петрограде (ныне Народного моста), созданные В. Лебедевым, панно «Солнце Свободы» для Эрмитажа, созданное Д. Штеренбергом, и другие работы.

Правда, можно было назвать больше имен, привести больше примеров участия живописцев в оформлении революционных праздников, но думается, что и сказанного достаточно, чтобы отметить активное участие русских художников в этой работе. Для них она имела неслучайный характер. По приведенному замечанию К. Петрова-Водкина можно судить, что эта работа дала художникам возможность осмысления и осуществления своей причастности к делу революции. В ней многие русские художники почувствовали тягу к монументальным, глубоким и серьезным обобщениям дел и событий революции, которые позже найдут отражение в их станковых картинах.

В работе над оформлением революционных праздников был найден целый ряд приемов и решений, перешедших прямо или косвенно в произведения последующих лет. Примером здесь может быть дальнейшая работа В. Лебедева в петроградских «Окнах РОСТА».

Но самым главным и значительным является тот факт, что многие русские живописцы буквально с первых дней Октября встали на сторону революции, в первых своих работах проявили себя как советские художники, решающие задачи, поставленные перед ними государством рабочих и крестьян.

■

Оформительские работы в первые годы Октября были для живописцев и полезным, и необходимым трудом. Но главные события, главные сражения и шумная, порой яростная борьба начались в станковой живописи, которая стала настоящей лабораторией, опытной мастерской для всего советского изобразительного искусства.

Выставки первых октябрьских лет показывают попытки различных художественных объединений как-то утвердить себя в новом мире, который еще и сам только начинал создаваться и формироваться.

В 1917—1918 годах организуются выставки, которые во многих своих чертах отражают еще предреволюционное состояние искусства.

В Москве в ноябре—декабре 1917 года открываются выставки обществ «Бубновый валет», «Московский салон», «Мир искусства», Союз русских художников. Любопытная деталь — среди экспонентов «Бубнового валета» коренных «бубнововалетцев» нет. Они своим основным ядром—П. Кончаловский, А. Куприн, А. Лентулов, И. Машков, В. Рождественский, Р. Фальк — участвуют на выставке «Мир искусства».

В 1918 году в Москве в помещении Училища живописи, ваяния и зодчества открывается 46-я передвижная выставка картин Товарищества передвижных художественных выставок. В ней участвуют 272 произведениями 54 художника. В том числе И. Репин, В. Бакшеев, Н. Богданов-Бельский, Н. Дубовской, В. Маковский, В. Поленов.

Следует отметить также 24-ю выставку картин и скульптуры Московского товарищества художников, две выставки картин профессионального союза художников в Москве.

В Петрограде в ноябре — декабре 1917 года открылась 1-я выставка картин, этюдов и эскизов Общества имени А. И. Куинджи, члены которого приняли самое активное участие в оформлении первых революционных праздников, 1-я выставка картин Общины художников и конкурсная выставка в Академии художеств.

В 1918 году в Петрограде открывается 2-я выставка Общества имени А. И. Куинджи, весенняя выставка в залах Академии художеств, 46-я передвижная выставка картин Товарищества передвижных художественных выставок, выставка картин «Мира искусства». Среди экспонентов много известных художников.

На выставке современной живописи и рисунка, открытой в том же году в Петрограде, участвовали вместе многие художники, которые порознь участвовали на разных выставках и которые в это время вошли активными членами в отдел изо Наркомпроса.

1919 год был, в сравнении с двумя предшествующими послереволюционными, более активным выставочным годом. В этот период споры и дискуссии о будущем советском искусстве достигают острейшего накала. Творческая практика художников выступает свидетельством и одновременно основанием этой борьбы.

В 1919 году в Москве и Петрограде организуется Всероссийским центральным выставочным бюро отдела изобразительных искусств Наркомпроса двенадцать государственных выставок.

На Первой государственной свободной выставке произведений искусств, проходившей с 13 апреля по 29 июня 1919 года в Петрограде во Дворце искусств (Зимний дворец), участвовало 299 художников и было экспонировано 1826 произведений, размещенных в семнадцати залах. На этой выставке были представлены все без исключения художественные направления и художники самых различных творческих индивидуальностей.

Остальные одиннадцать государственных выставок состоялись в Москве. На них были представлены многие художественные течения, различные виды и жанры изобразительного искусства. По приблизительным данным[5] на этих выставках участвовало 553 художника и экспонировано 3166 произведений.

За этой сухой статистикой лежат непреложные факты внимания всех государственных организаций к развитию советского изобразительного искусства, в частности живописи.

1920—1921 годы — тяжелейшие для молодой Советской республики. Гражданская война, закончившаяся победой Красной Армии, защитившей и сохранившей завоевания революции, унесла с собой тысячи жизней, истощила материальные и экономические ресурсы страны, принесла голод и разруху.

В этот период значительно сокращается выставочная деятельность, нет достаточных средств на оформление улиц и площадей.

И тем не менее в это время начинает осуществляться ленинский план монументальной пропаганды, организуется Вхутемас, художники напряженно работают в поисках отображения нового содержания жизни, новых человеческих отношений.

■

В буржуазном искусствознании часто этот период, 1917—1921 годы, называют «диктаторством «левых».

Эта «диктатура» выразилась в первую очередь в отождествлении самими «левыми» их собственного творчества и задач революционного искусства. Они пытались монополизировать искусство будущего социалистического мира, ограничив его собственными, в первую очередь формальными, исканиями.

Бунтарство, в большинстве случаев субъективно анархическое, в области формы, предпринятое «левыми» в предреволюционные годы, в целом никак не было связано с социальным движением и борьбой пролетариата.

В большинстве случаев слова «революция», «революционный» употреблялись ими как понятие резкого видимого отличия от всех существовавших до них форм искусства.

«Левые» сразу взялись за дело. Но во многих случаях их теоретическая несостоятельность и ошибки, безапелляционность, категорические суждения, монополизация права говорить от лица революции, формализм их искусства задержали приход целого ряда художников к делу строительства социалистической культуры. Эти тенденции отчетливо проявились на страницах газеты «Искусство коммуны».

Говорить об «Искусстве коммуны» — это, в первую очередь, говорить о судьбе русского футуризма или русского «будетлянства», по выражению В. Хлебникова. Здесь печатались все видные идеологи футуризма, публиковались материалы отдела изобразительных искусств Наркомпроса, где в 1918—1919 годах работали преимущественно сторонники русского футуризма.

Надо сразу сказать, что футуристы нашли мало последователей среди деятелей русского искусства, а их художественная практика не имела поддержки среди широких слоев рабочих и крестьян, как раз у того самого зрителя, за которого они самым решительным образом боролись, которому адресовали свое искусство, ради которого и создавали свои произведения.

Если Пролеткульт, основывая свои теории на буржуазной идеалистической философии, добивался для себя полной обособленности и независимости действий от государственных учреждений, то футуристы, наоборот, вступили в активное сотрудничество с Советской властью в области организации художественного творчества в Советской республике.

Футуристы решили, что так как до Октябрьской революции широкие массы пролетариата и крестьянства не имели своей культуры, то футуристическое творчество и должно стать новой, пролетарской культурой и искусством.

Они утверждали, будто буржуазное общество породило только буржуазное искусство, которое должно быть полностью уничтожено, не придавая значения тому необыкновенно важному обстоятельству, что в каждой национальной культуре существуют две противостоящие друг другу культуры, что искусство буржуазного общества неоднородно, что и в нем проявило себя живое народное творчество и достаточно большое место занимали различные, критические по отношению к буржуазному строю, тенденции. И если многие деятели русского футуризма искренне не замечали этого очевидного факта, то зритель — тот самый зритель, рабочий класс и крестьянство, ради которого и создавалось пролетарское искусство, — в целом не принял художественной практики футуристов.

Именно в этом заключалось безысходное положение русского футуризма. Не чьи-либо козни, не геройство одиночек, не принятых и не понятых

толпой, а обреченность самой идеи строить пролетарскую культуру даже не на пустом месте, а, как это было в действительности, на новейших «авангардистских» течениях буржуазного искусства, иссушили работу русских футуристов в первые послереволюционные годы.

Увлечение большинства русских футуристов Октябрьской революцией было вполне искренним, но многое в этой искренности шло от мелкобуржуазного анархизма, от нигилистической вольности в искусстве, сложившейся у них до революции и мало изменившейся после ее свершения.

Кризис русского футуризма отмечен вполне точным рубежом — 1921—1922 годами, когда в довольно пестрой среде футуристов произошел коренной раскол. В художественной жизни Советской республики в это время наметился определенный путь развития. Часть художников полностью посвящает себя работе в прикладных видах искусства, активно работает в промышленности, другие приходят от полного отрицания станковой картины к ее утверждению.

Первые годы после Октябрьской революции, 1918 и 1919-й, были, по мнению футуристов, их эрой, и рупором этой футуристической эры была газета «Искусство коммуны». Несколько авторов постоянно печатались и давали идеологическое направление всей газете — Н. Пунин, Б. Кушнер, О. Брик.

С первых же номеров газета решительно заявила о своих идейных принципах. На первой полосе сразу после названия шли крупно набранные лозунги, вроде: «Нет красоты вне борьбы, нет шедевров без насилия»; «Пролетариат—творец будущего, а не наследник прошлого»; «Разрушать— это и значит создавать, ибо, разрушая, мы преодолеваем свое прошлое»; «Мы прекрасны в неуклонной измене своему прошлому».

На первой странице первого номера газеты была напечатана программная статья О. Брика «Дренаж искусству». От имени пролетариата Брик заявляет: «Мы любим нашу живую, материальную плотскую жизнь. Мы не позволим никому обескровить ее, задушить в ядовитом тумане идей. Если вы — художники, если вы можете творить, — создайте нам нашу человеческую природу, наши человеческие вещи. Мы строим дом; разве мы подражаем пещерам? Мы выделываем ткани, разве они похожи на фиговые листья? Нет. Это наше, человечье, — и эти изделья лучше и ценнее всего, что создано природой. Если же вы не можете создать ничего своего, если все ваше искусство в коверканье на разные лады живой действительности, — вы нам не нужны, вы лишние среди нас, творцов человеческой культуры» [6].

Если бы здесь речь шла только о создании удобных, функционально оправданных вещей, окружающих рабочего на заводе, дома, на отдыхе, то и незачем было бы спорить с автором. (Следует вспомнить, что перед революцией многие художники в Абрамцеве, «мирискусники» в Талашкине работу эту делали, правда, ориентируясь на крестьянское искусство.) Но дело в том, что «дренаж искусству» оказался достаточно звучной метафорой, за которой можно было мыслить что угодно: одним осушителям после

дренажа открывались кубистические и супрематические контуры искусства, другим — осушение представлялось полным отрицанием всего старого искусства, после чего можно было бы взяться за создание «на фабриках, заводах, мастерских образцов новых, невиданных вещей».

Всем художникам Брик предлагает «немедленно, не теряя ни одной минуты, стряхнуть с себя идеологическую дрему, продрать глаза и приступить к действительно творческой работе [. . .] Рабочим опротивело выделывать все те же, пропитанные буржуазным духом, изделия. Они хотят своего, нового». Если следовать Брику, то, пройдя сквозь перечисленные им болотные туманы, мы попадаем в пустоту голых лозунгов и призывов. В статье О. Брика «Дренаж искусству» сумбурность и хлесткость выражений заменяют смысл, и в ней совершенно отсутствует внутренне связанное с марксизмом определение пути развития советского искусства.

С деятельностью Б. Кушнера связан очень важный, принципиальный для газеты «Искусство коммуны» опыт практического соединения футуризма с деятельностью рабочих организаций, попытка привить футуризм непосредственно в среде пролетариата.

В восьмом номере газеты были опубликованы программная статья Кушнера «Прыжок к социализму» и декларация, устав и организационная схема коллектива коммунистов-футуристов — «Комфут».

«Коммунисты, пишет Кушнер, — буйные, непокорные и дерзкие ученики социал-демократов, пятнадцать месяцев, как бешеные, работали на сломке старой экономики и политики, над закладкой фундамента для новых социальных отношений.

Все время в дыму, в огне, вечно в пыли и в копоти, как черти — где уж тут заниматься деликатным и запутанным делом Великой Социалистической Революции Культуры [. . .]

Так и случилось, что в сфере так называемой «духовной культуры» за пятнадцать месяцев мы ничего разрушить не успели и ничего не создали.

Пора нам жить по-социалистическому.

А социалистического инвентаря у нас-то и нет.

Разбирать, кто виноват и как, теперь не время. Надо наверстывать упущенное. В порядке крайней революционной спешности надо додушить гнилого последыша буржуазии — поганую культуру ее и создать неслыханно новую цивилизацию труда» [7]. Где же будет формироваться эта новая культура? Кушнер отвечает на это так:

«. . .Из самых недр буржуазной культуры возникло революционное отрицание ее. Оно вспыхнуло — страстное, гневное, неукротимое — раньше всего в области искусства.

Этому отрицанию имя — Футуризм.

Оно родилось на свет одновременно почти с первым в мире Советом Рабочих Депутатов.

В России установилось оно, как Пощечина Общественному Вкусу. То есть вкусу буржуазии и мещан, которые по праву насильников называли себя «обществом».

Характеризуется Футуризм как движение непримиримое и до конца революционное. Не знающее никаких уступок, никаких полумер, никакого соглашательства.

Его пролетарская классовая подоплека вне всякого сомнения.

Недаром же во всей Европе, во всем мире буржуазия встретила Футуризм диким воплем негодования и возмущения. Пыталась убить его клеветой, насмешками, издевательством. Душила костлявой рукой непризнания.

В этом не было, разумеется, ясного сознания, но был безошибочный классовый инстинкт. (Заметим, в скобках, что тот же инстинкт очень быстро подсказал, что различные «измы», сопровождаемые скандалами и анархически-революционными декларациями, по сути своей не опасны капиталистическому обществу и официальная культура буржуазных государств Европы и Америки очень быстро утвердила их в ранге господствующей культуры.) [. . .]

И более всего должны помнить товарищи из коллектива Комфут, что пятнадцать месяцев революции упущены. Что нужно их наверстать.

Для этого недостаточно будет даже самого быстрого пробега на всех парах.

Социализм уже наступает, а культура еще буржуазна.

Нужно совершить неимовернейший прыжок прямо к социализму».

В 1919 году среди художественной интеллигенции прямое обращение к лозунгам большевиков, стремление согласовать художественную деятельность с работой органов Советской власти были достаточно редки. Но вся сложность вопроса заключалась в том, что порой самые правильные, самые революционные лозунги подкреплялись такой художественной практикой, таким сугубо формалистическим, бессодержательным творчеством, что вера в такие лозунги быстро пропадала.

Коллектив «Коммунистов-футуристов», который создавался в Выборгском районе Петрограда, по замыслам его инициаторов, должен был заменить деятельность советских культурно-просветительных учреждений и стать чуть ли не единственным органом партии в области культуры. Такие ни на чем не основанные претензии на монополию в сфере культуры и искусства быстро потерпели полный крах.

Программная декларация «Комфута» содержала уничтожающие нападки на культурно-просветительные органы Советской власти, о которых было сказано, что они «обнаруживают в своей деятельности полное непонимание возложенной на них революционной задачи» [8].

В следующем номере газеты была дана информация о деятельности «Комфута». В ней рассказывалось о программе — плане лекционной работы с перечнем тем, о возможной издательской деятельности, об урегулировании некоторых организационных вопросов коллектива. Сообщалось также, что «на последнем собрании коллектив поручил Президиуму обратиться в ЦК Партии Коммунистов с докладной запиской о полной нереволюционности всего направления деятельности Советских Органов в культурно-идеологической области и о назревшей необходимости включить и эту сто-

рону общественности в сферу партийного влияния» [9]. Но до этого шага дело не дошло, так как 28 января 1919 года «Выборгский Районный Комитет РКП рассматривал вопрос о зарегистрировании Организации Коммунистов-футуристов, как партийного коллектива» и «в зарегистрировании коллектива Комфут отказал»[10].

После этого в «Искусстве коммуны» о деятельности коллектива «Комфут» больше не писали. Кушнер периодически выступал на страницах газеты, писал о футуризме, который, по его словам, «стал стихией пролетариата и вместе с ним, смеясь и радуясь, заглядывает в горящее лицо грядущего» [11], писал о музыке, о театре, о чем угодно, но не упоминал больше «Комфут». Все планы и декларации остались на бумаге.

Опыт по созданию «Комфута» длился недолго и практически не имел продолжения в других местах. Он не состоялся потому, что ни художественная, ни зрительская общественность, ни партийная организация района его не поддержали.

Такой плачевный конец попытки практической реализации совершенно оторванной от реальной действительности идеи еще раз подтвердил всю справедливость ленинской мысли: «Мы можем (и должны) начать строить социализм не из фантастического и не из специально нами созданного человеческого материала, а из того, который оставлен нам в наследство капитализмом. Это очень «трудно», слов нет, но всякий иной подход к задаче так не серьезен, что о нем не стоит и говорить» [12].

Практическая неудача с организацией и деятельностью коллектива «Комфут» воочию показала ошибочность теоретических взглядов и установок авторов газеты «Искусство коммуны», всей их идеологической платформы и ориентира на соединение футуристического искусства с жизнью народа.

Наиболее серьезным и наиболее плодовитым автором-теоретиком газеты был Н. Пунин. Его статьи появлялись в каждом номере, от первого до последнего, девятнадцатого. Он писал по разным поводам и обращался к различной аудитории. Есть у него статьи, написанные для широкого читателя, есть — непосредственно обращенные только к художникам.

Ограниченный и неконкретный призыв к новому, небывалому, звучавший у многих его товарищей по газете, Пунин пытался обосновать критическим осмыслением прошедшего. Он не критиковал без разбору старую культуру. Он даже признавался, говоря о скульптуре, что «человечеством столько понаделано [. . .] хороших фигур и голов» [13], отмечал, что «многие из современных нам художественных течений имеют всякие основания почитаться близкими физиологии пролетариата, и прежде всего так называемые реалисты (передвижники)» [14].

Н. Пунин почувствовал, что понятие «футуризм» в русском искусстве первых послеоктябрьских лет не несет в себе определенного значения, что «так как кличка „футуризм“ уже очень стала почетной [. . .] следовало бы это слово оставить на растерзание примазавшимся, а создателям и изобразителям новой культуры думать больше о новой жизни и, что в особенности важно, о *новом* искусстве» [15].

Нередко Пунин (это также было свойственно и другим авторам газеты), разбирая явления художественной жизни, проводил параллели и пользовался терминологией из области политической деятельности. Такой способ изложения придавал материалу современное звучание, но, как правило, подобное использование политической терминологии только больше запутывало, а не проясняло содержание проблем искусства.

Говоря о деятельности футуристов, Пунин выдвигал теорию диктатуры художественного меньшинства. Особенно ярко она прозвучала в его статье «Революционная мудрость»:

«Процесс Октябрьской революции развертывается под знаком явного меньшинства. Прежде всего, конечно, потому, что это меньшинство оказалось носителем наиболее творческой жизненной идеи. Поскольку эта идея с течением времени получает все более и более широкое распространение, она, естественно, теряет свое меньшинство, постепенно рассасывающееся. Так в жизни политической.

Для художественной жизни такой процесс одинаково обязателен [...] Мы «футуристы», мы, обладающие революционной мудростью, хотим иметь свое меньшинство и *будем его иметь* [...] Наша задача или революционизировать «старое» искусство (это не значит, однако, сделать его футуристичным, пусть будет каким угодно, но живым), или убить его, и при этом какими угодно средствами» [16].

Проводя параллели с политической жизнью, Пунин пришел к самым крайним выводам. Эти выводы глубоко ошибочны. В действительности «творческая жизненная идея» — уничтожение частной собственности и эксплуататорских классов — в процессе ее реализации во время Октябрьской революции завладела широчайшими народными массами, и только поэтому стала осуществимой, а диктатура футуристического меньшинства, несмотря на попытки ее сторонников связаться с широкими трудящимися массами (например, деятельность коллектива «Комфут»), поддержки не нашла и, даже наоборот, вызвала в свой адрес многостороннюю резкую критику.

Позиция авторов газеты «Искусство коммуны», в том числе и Пунина, наряду со взглядами идеологов Пролеткульта о «лабораторном» пути строительства пролетарской культуры и искусства, коренным образом расходились с положениями марксистско-ленинской философии. «Без ясного понимания того,— писал В. И. Ленин, — что только точным знанием культуры, созданной всем развитием человечества, только переработкой ее можно строить пролетарскую культуру — без такого понимания нам этой задачи не разрешить. Пролетарская культура не является выскочившей неизвестно откуда, не является выдумкой людей, которые называют себя специалистами по пролетарской культуре. Это все сплошной вздор. Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества» [17].

А. Луначарский на посту наркома просвещения должен был организовать работу среди деятелей искусства, опираясь на художественные силы,

которые приняли Октябрьскую революцию. Хотя революцию приняли далеко не все «левые» и отнюдь не одни только «левые», но среди принявших ее были и некоторые «левые». Газета «Искусство коммуны» была официальным органом отдела изо народного комиссариата просвещения. В газете, помимо различных статей, помещался большой материал о текущей работе: регулярно печатались подробные отчеты о заседаниях отдела и подотделов изо, на которых решались конкретные вопросы повседневной художественной жизни республики, сообщались вести с мест, много страниц было отдано отчету о музейной конференции, об организации музейного дела, о создании художественных школ в рабочих районах Петрограда и в других местах. В газете давалась подробная информация об открытии памятников во исполнение ленинского плана монументальной пропаганды: Т. Шевченко, С. Перовской, О. Бланки, А. Герцену, Дж. Гарибальди, на самых видных местах печатались объявления об организации открытых конкурсов на создание проектов Дворца труда, памятников Я. Свердлову, Р. Люксембург и К. Либкнехту. Обширным, занимающим всю четвертую страницу, был раздел хроники. Вся эта работа не проходила без внимания А. Луначарского, и в оценке деятельности газеты он не мог ее не учитывать. Важным обстоятельством было активное участие в газете В. Маяковского. Целый ряд его стихотворений, напечатанных в «Искусстве коммуны», явился началом советской поэзии: «Приказ по армии искусства», «Поэт-рабочий», «Левый марш».

Но, поддерживая эту, несомненно, полезную работу, А. Луначарский был чрезвычайно далек от поддержки нигилистических призывов некоторых авторов газеты, от превращения футуризма в единственное направление развития советского искусства. О позиции Луначарского можно судить не только по его дальнейшей активной помощи АХРР (Ассоциации художников революционной России), опиравшейся на реалистические традиции искусства передвижников, но и по его единственной опубликованной на страницах газеты «Искусство коммуны» статье «Ложка противоядия». Само название статьи звучит уже как предостережение. А. Луначарский отмечает, что «было бы бедой, если бы художники-новаторы окончательно вообразили бы себя *государственной* художественной школой, деятелями официального, хотя бы и революционного, но сверху диктуемого искусства.

Итак, две черты несколько пугают в молодом лике той газеты, на столбцах которой печатается это мое письмо: разрушительные наклонности по отношению к прошлому и стремление, говоря от лица определенной школы, говорить в то же время от лица власти» [18].

Луначарский ясно обозначает отрицательные стороны деятельности газеты. Его оценка многогранна, но каждая грань его суждений ясна и не оставляет места для противоречивых толкований.

Научные теории в любой области, так же и в области искусствоведческой науки, пытаются предвидеть будущее, определить направление развития исследуемого предмета. Авторы-теоретики «Искусства коммуны» много написали о «прыжке в будущее» — в социализм, о создании пролетарского

искусства, которое, по их убеждению, могло быть создано только при условии строгой изоляции от всего предшествующего развития искусства.

Марксистско-ленинская философия полностью раскрыла ошибочность таких взглядов. Практика показала, что в искусстве теория о прыжке в будущее без опоры на предшествующее развитие не имеет под собой никаких оснований. Практика советского искусства 20-х годов подтвердила, что прогрессивное развитие искусства социалистического реализма невозможно без опоры на могучее наследие русского и мирового реалистического искусства.

«Левые» попытались решить задачу отражения в станковой живописи идеи революции. Можно привести для примера работы одного из виднейших деятелей «левого» искусства тех лет Н. Альтмана. Между 1918 и 1921 годами Альтман занимался созданием так называемой «идеологической» живописи. Это было не простое беспредметничество, не простые абстракции, не игра цветовыми и световыми плоскостями и различными предметными фактурами — нет, это была сознательная, целенаправленная попытка художника откликнуться своим искусством на события революции. Именно поэтому и следует остановиться на этом характерном явлении, чтобы яснее представить художественную атмосферу тех лет и попытаться сделать необходимые выводы.

Интересно обратиться непосредственно к работам Альтмана этого цикла, а также рассмотреть теоретическое обоснование его творчества, данное Б. Арватовым в его книге «Натан Альтман» [19]. Картины Альтмана и рассуждения Арватова следует рассматривать параллельно, поскольку и живопись и книга рождены одним временем и стоят в неразрывной внутренней связи.

«Идеологическая» живопись Альтмана создавалась целиком в русле беспредметного искусства. Три наиболее известные его картины этого цикла имеют названия «Петрокоммуна» (1919), «РСФСР» (1920) и «Россия—Труд» (1921). В каждой из них Альтман пытался выразить те новые социальные преобразования, которые охватили Россию после Октябрьской революции. В них должна была прозвучать и тема осажденного, но высоко поднявшего знамя революции красного Петрограда, и тема освобожденного труда, и тема возрождающейся, устремленной к солнцу, обновленной России. Все эти темы в работах Альтмана раскрывались целиком в духе самоновейших теорий и течений искусства.

Во-первых, пишет Арватов, сам процесс работы художника над картиной должен исключать какие-либо старые «буржуазные» приемы и более всего приближаться к труду рабочего: «художник вычисляет, чертит, контролирует научно каждый свой шаг, обдумывает его социальные последствия, работает медленно [...] перестает зависеть от настроения, от субъективных симпатий и антипатий, — одним словом, процесс художественного производства социализируется» [20].

Кисть заменяется рубанком, наждачной бумагой, напильником, стамеской, сверлом или каким-либо другим, более подходящим для работы над новой картиной рабочим инструментом. Краски играют все меньшую и мень-

шую роль в живописи — их заменяют лак, уголь, эмаль, древесина и т. д. «Тираническая монополия традиционных материалов исчезла, — пишет Арватов, — художник обрабатывает общежизненные материалы, те, которыми пользуется человечество в быту и производстве — так перекидывается мост от искусства к жизни.

Естественно, что одновременно меняются и методы художественного творчества. Художник это уже не стоящий вне и над жизнью «вдохновенный жрец», он теперь такой же формовщик материала, как и любой рабочий»[21].

Все согласятся, что в советской культуре чрезвычайно важную роль играет связь искусства с жизнью. Но когда этот лозунг реализуется в живописи простым заимствованием материалов и инструментов, которыми пользуются рабочий и крестьянин, и при этом утверждается, что этим уже «перекидывается мост от искусства к жизни», мы видим здесь явное искажение задач советского искусства, ведущее к чистейшему формализму.

Верно, что пролетарский художник — это «уже не стоящий вне и над жизнью «вдохновенный жрец». Но самое простое дело призвать художников одеться в рабочие одежды, взять в руки рабочие инструменты и материалы и таким образом начать создавать пролетарское искусство.

Объясняя в целом беспредметное искусство как наиболее соответствующее новому, советскому обществу, Арватов пишет: «На каждом шагу приходится слышать, что беспредметность есть бессмысленность. Так может рассуждать только тот, для кого имеет смысл только изображенная вещь, только иллюзорная предметность. Еще чаще приходится выслушивать мнения, будто беспредметность представляет собою бегство от реализма, т. е. от здорового отношения к жизни; высказывающие такое мнение имеют в виду похожую на жизнь изобразительность, следовательно, не реализм, а псевдореализм, иллюзию реального отношения к действительности. Между тем только отказ от воспроизведения на двухмерной плоскости трехмерного пространства может дать выход к действительно реальному творчеству, — такому творчеству, которое не изображает формы, а строит их так, как они в самом деле строятся в жизни. Иными словами, подлинный реализм заключается не во внешнем, чисто зрительном сходстве, а в полном совпадении методов художественного и общесоциального строительства»[22].

В данном случае сложное понятие «реализм в искусстве» подменяется понятием «реальность». Причем эта «реальность» понимается как двухмерность рамы картины и плоскости холста, фактура красок или других материалов. Таким образом картина превращается в вещь.

Названные работы Альтмана не иллюзорно изображают действительность, они воспроизводят двухмерное, а не трехмерное пространство, воздействуют на зрителя цветовыми пятнами, геометрическими плоскостями и линиями и введенными в эту строгую художественную геометрию словами: «РСФСР», «Россия — Труд», «Петрокоммуна».

Далее, рассуждая вместе с критиком, можно соединить ярко-красный прямоугольник с наложенными на него белыми буквами «РСФСР» и понять,

что красный цвет символизирует революционную Россию. Можно также черные лаковые буквы «Т», «У», «Д», размещенные в нижней части картины, возвышающуюся над этими буквами прописную букву «Р», присыпанную углем, и линии, устремленные к солнцу, понять как символ того, что в основе будущей, социалистической России лежит суровый труд рабочих и крестьян, который и создает новую Россию. Но такие символы и такие аллегории, созданные в станковой живописи, для нового зрителя прозвучали как пример того сугубо формалистического искусства, которое выдавалось некоторыми художниками и теоретиками за будущее социалистическое искусство, но на самом деле не имело к нему отношения.

Картины Альтмана «Петрокоммуна», «РСФСР», «Россия — Труд», созданные на основе авангардистских художественных течений, с добросовестной старательностью разрабатывали все формальные приемы новейшей живописи. Но ни название, ни цветовые сочетания, ни геометрические плоскости и линии, ни смысловой подтекст не смогли сделать их ожидаемыми в среде нового зрителя произведениями советского искусства. Ухищрения формалистического искусства, даже если они и были продиктованы самым искренним желанием создать новое, советское искусство, остались только лабораторными опытами формализма, не взволновавшими широкие слои трудящихся. Именно здесь скрывается «ахиллесова пята» искусства «левых»; именно здесь, при обращении к зрителю, теряют всякий смысл лозунги, декларации, а самое главное — многие их произведения.

■

«Левый» фронт был чрезвычайно пестрым и неоднородным явлением. Внутри его действовали и существовали самые различные группы и группки, самые различные художники. Иногда это было чисто внешнее различие — словесное различие манифестов и программ, иногда — серьезные внутренние противоречия.

Часто в литературе «диктатуру «левых» связывают с деятельностью организованного в мае 1918 года отдела изо Наркомпроса, который состоял из художников самых различных направлений и взглядов, осуществлявших самую разнообразную работу, причем влияние «левых» в Петроградском отделе было значительно сильнее, чем в Москве. Петроградский отдел изобразительных искусств и при нем Художественная коллегия работали под председательством заведующего отделом Д. Штеренберга. Впоследствии была организована Коллегия отдела изо Наркомпроса и в Москве с председателем и заместителем заведующего отделом В. Татлиным во главе[23].

Несмотря на многие различия, существовавшие между всеми художниками и группами, составившими «левый» фронт, у них был целый ряд общих черт.

Искусство «левых» сформировывалось в последнее предреволюционное десятилетие и многими своими корнями уходило в постимпрессионистическую французскую живопись, в творчество кубистов, в итальянский футуризм, в немецкий экспрессионизм.

Глубочайший кризис, охвативший царскую Россию после революции 1905 года и в период первой мировой войны, оказал влияние на развитие крайне субъективных форм выражения в творчестве, поставил некоторых художников вне официально существовавшего в то время искусства.

Октябрьская революция, сломавшая все общественно-политические и экономические устои старого мира, должна была проявить себя и в области искусства. То, что отвергалось и осмеивалось в старое время, предъявило свои права на полноправное существование после революции.

Главное, чему отдали силы многие «левые» художники и критики после революции,— это теоретическое и практическое обоснование того, что их искусство и является искусством нового мира.

В 1919 году К. Малевич печатает брошюру «О новых системах в искусстве. Статика и скорость. Установление А». В какой-то мере в ней объединялось все написанное им ранее и прежние идеи увязывались с новыми задачами.

Повторяя многое, что писал и говорил в прошлом, он теперь вводит в текст и социальные оценки. Например: «Кубизм и футуризм были движения революционные в искусстве, предупредившие и революцию в экономической, политической жизни 1917 года»[24]. Естественно, оставив такой вывод без какого-либо подкрепления (так как невозможно сколько-нибудь серьезно обосновать эту нелепицу), Малевич подробно останавливается на художественных проблемах.

Здесь уместно вспомнить, что задолго до Октябрьской революции марксистская литературно-художественная критика в лице Г. Плеханова, В. Воровского и других марксистов резко выступила против художников — «авангардистов». Достаточно вспомнить статьи «Пролетарское движение и буржуазное искусство», «Искусство и общественная жизнь» Г. Плеханова, «В кривом зеркале», «О буржуазности модернистов» В. Воровского и другие работы.

В брошюре Малевича несколько раз звучит лозунг: «Ниспровержение старого мира искусств да будет вычерчено на ваших ладонях». Вслед за этим призывом идет подробное обоснование современного искусства и попутное ниспровержение старой художественной школы.

«Общество никогда не рассматривало живопись как таковую, — пишет Малевич,— оно рассматривало произведения со стороны сходства, мастерства и убранства красочного; анекдотика была на первом месте. И лишь немногие художники смотрели на живопись как на самоцельное действо. Такие художники не видят ни домов, ни гор, неба, рек, как таковых, для них они живописные поверхности, и потому им не важно, будут ли они схожи, будет ли выражена вода или штукатурка дома, или живописная поверхность неба будет написана над крышей дома или же сбоку»[25].

В этих строчках выражен крайний субъективизм в творчестве художника, когда мир превращается в живописную поверхность, не связанную с реальными предметами. Говоря философским языком, это чистый субъективный идеализм, говоря языком искусства, это чистый формализм, сам в себе обретающий цель и конечный смысл творчества.

И если мы рассмотрим любое супрематическое полотно Малевича, то увидим разноцветные геометрические фигуры и линии, написанные в сочетаниях, определенных самим художником, действительно самоценные и самоцельные и ничего не выражающие.

Эти геометрические фигуры, расположенные на белом холсте во взаимосвязанных композиционных системах, эти, по выражению Малевича, «семафоры» во Вселенную должны были знаменовать победу абсолютной живописи над иллюзорным воспроизведением реальности, а на деле ознаменовали конечный тупик беспредметного искусства.

Если отложить в сторону костыли-слова, поддерживающие теоретически супрематические работы Малевича, то перед нашими глазами предстанет холодная, высушенная, рассудочная игра геометрических композиций.

Эти композиции стирают весь словесный фейерверк теорий Малевича и стоят аскетически угрюмые и бесплотные в сверкающем «зеленом мире мяса и кости» (выражение К. Малевича).

В значительной степени «левое» искусство связывало свое дальнейшее развитие с достижениями современной науки и техники. «Левые» художники активно вводили в свой обиход не только понятия и научные термины, но, что значительно важнее, свои эстетические принципы (хотя в своем большинстве они отказались от термина «эстетический») они выводили из технических достижений.

Многим из них думалось, что и коммунистическое будущее — это исключительно мир машин, технизации и инженерии. Поэтому приближение художественного творчества к инженерному конструированию даже внешне принималось некоторыми видными деятелями «левого» фронта за последнее, наисовременнейшее слово в искусстве. В этом виделось революционное начало творчества, резко отличное от всего предшествующего опыта и казавшееся созвучным задачам Октября.

Работы В. Татлина опирались на станковую живопись. Его товарищами по искусству они воспринимались как конечный итог станковизма, который преодолел сам себя и нашел полное внутреннее и внешнее сходство с реальной действительностью. Все приемы станковизма, превращающие двухмерную плоскость в трехмерное изображение, отвергнуты.

В. Татлин выходит с реальными объемами в реальное трехмерное пространство. Эти реальные объемы — монтирующиеся на плоскости соединения различных геометрических форм из различных материалов: дерева, железа, стекла, проволоки и т. д. Созданный реальный объем находится в реальном пространстве. Так возникли «угловые и центровые контррельефы повышенного типа», или «контррельефы Татлина».

В. Татлин считал, что таким образом процесс художественного творчества приблизился к работе рабочего, ремесленная основа искусства получила яркое выражение, художник стал мастеровым. По этой линии развития лозунг приближения искусства к жизни трудящихся как бы осуществился. Остался только один-единственный вопрос: каковы результаты такой работы, ее художественный итог?

Если говорить о развитии советской станковой живописи, то контррельефы Татлина всей своей устремленностью реальных форм в реальные пространства полностью покидают ее пределы. От работ Татлина идет прямая линия к развитию конструктивизма, к «производственникам», к деятельности в этой области А. Родченко, Эль Лисицкого, А. Веснина, братьев Г. и В. Стенбергов, Л. Поповой, О. Розановой, В. Степановой, К. Медунецкого.

В среде «левых» было и несколько известных уже до революции, но одиноких фигур. В первые годы революции в Витебске работал М. Шагал. Он принимал участие в оформлении города к революционным праздникам. Сохранился эскиз панно «Мир хижинам, война дворцам», сделанный Шагалом в 1918—1919 годах для Витебска. Он был одним из организаторов Витебских свободных художественных мастерских.

Искусство Шагала не изменилось под влиянием Октябрьской революции. Картину «Над городом» он начал писать в 1914 году, а закончил в 1918-м. В образе влюбленных, пролетающих в небе над провинциальным городком, Шагал показал одиночество и отрешенность от всего повседневного и будничного. Зимой 1922/23 года он навсегда покидает Россию.

Художник П. Филонов своим творчеством стоит особняком в искусстве 20-х годов. На его полотнах, кропотливо, детально выписанных, мельчайшие мазки, соединяясь, оказываются более крупными формами — глазницей, могучим лбом, провалом рта. Вслед за этим, охватывая глазом весь холст, мы видим контуры фигур и предметов, но разглядеть их нам постоянно мешают тревожащие глаз мириады цветовых пятнышек, составляющих эти крупные образы. Как будто сдернутая с лица кожа открыла перед нами бездну жил, сосудов и тканей, и человек предстал перед нами в жутковатом оголении.

Сам Филонов свой метод творчества называл «аналитическим». Он пытался на холстах решать всеобщие и общечеловеческие проблемы. Так, у него есть несколько работ, связанных с темой «Мировой расцвет». Он сочинял на холстах «формулы» мировой революции, ленинградского пролетариата, комсомольца. Все это были сложнейшие формалистические построения, ключ к пониманию которых имелся только у самого художника.

После Октябрьской революции довольно активно включается в общественно-художественную жизнь В. Кандинский. Продолжая развивать и пропагандировать абстракционизм как революционное творчество, он подготовил программу деятельности Инхука — Института художественной культуры. Программа Инхука, составленная В. Кандинским, не была принята правлением Инхука. Это обстоятельство стало одной из причин отъезда Кандинского в 1922 году за границу.

После ухода Кандинского из Инхука и после напряженных дискуссий 24 ноября 1922 года в Инхуке происходит знаменательное событие. Информационное сообщение о нем звучит так:

«. . . Как теоретическая, так и практическая деятельность Инхука имела два основных направления. Одно можно было бы назвать критическим, характер которого сказался в том, что станковизм как самоцель был под-

вергнут самой разносторонней критике, результатом которой был принципиальный отказ от работы в области чистых станковых форм и перевод станковизма в плоскость лабораторных работ. Другое направление шло по пути оформления идеологии производственного искусства. Знаменательным моментом перекрещивания этих двух русл в творческой деятельности Инхука был день 24 ноября [...]

Двадцать пять передовых мастеров левого искусства под напором революционных условий современности отказались от «чистых» форм искусства, признали изжитым самодовлеющий станковизм, а свою деятельность как только живописцев — бесцельной. Новый мастер выкинул свое производственное знамя» [26].

Этот день символизировал не только практическое оформление «производственного искусства», не только обозначил время, когда двадцать пять художников, оставив станковую живопись, ушли работать на предприятия, этот день отметил еще и наиболее кризисный период жизни станковой живописи в лагере «левого» искусства.

Правда, станковая живопись «левых» показывала в первую очередь доведенные до последней черты тупики всевозможных «измов», которые существовали в то время не только в русском, но и в зарубежном изобразительном искусстве.

На выставке живописи «производственников» «$5 \times 5 = 25$», которая была открыта в сентябре 1921 года в Москве, участвовало пять художников, каждый из которых представил пять произведений. На ней А. Родченко выставил три холста, один из которых был покрашен красным, другой — синим, третий — желтым цветом. В работе с красками по дороге беспредметного искусства шагать дальше уже было некуда.

Большинство «производственников» исходным пунктом своей творческой деятельности считали полное отрицание станковой живописи как формы, уже отжившей и умирающей вместе с буржуазным обществом.

В теории эти идеи поддерживали, обосновывали и развивали А. Ган, Б. Арватов, Н. Тарабукин, Н. Чужак, В. Плетнев, П. Новицкий и другие.

Каждый по-своему, но все вместе они доказывали, что станковая картина является продуктом отживающей буржуазной культуры, с которой необходима самая беспощадная борьба как с прямым врагом революции в искусстве.

Например, Арватов в книге «Искусство и классы», которая в какой-то степени явилась его осмыслением художественной жизни Советской республики первых послеоктябрьских лет, писал:

«Любят говорить о социально-идеологическом значении буржуазной живописи с ее классовым «содержанием»; в противовес ей считают необходимым создание станкового пролетарского искусства,— картин, которые своим сюжетом оформляли бы сознание рабочего класса.

Между тем, как уже было показано, станковизм является буржуазной формой художественного производства; уже по одному этому ни о каком пролетарском станковом искусстве не может быть и речи. Станковая кар-

тина, каков бы ни был ее сюжет, всегда будет продуктом буржуазного искусства, хотя бы ее делал пролетарий; и оттого, что она станковая, и оттого, что она — картина, ее удел — никогда не быть пролетарской» [27].

Сторонники таких взглядов утверждали, что поскольку станковая живопись родилась одновременно с буржуазным обществом, то ее уничтожение должно состояться в период смены буржуазного общества социалистическим. После этого рассуждения начинался разговор о создании нового искусства, более всего соответствующего новому строю, — «производственного искусства», искусства «жизнестроения».

Борьба со станковым искусством в 20-е годы проходила параллельно с утверждением новых форм в соседних с живописью областях: в художественной промышленности, декоративно-прикладном и монументальном искусстве, в художественном оформлении книги, в плакате, в театрально-декорационном искусстве, в архитектуре.

Но наряду с этой нужной и полезной работой художников утверждались глубоко ошибочные теоретические взгляды в отношении станковой живописи.

Если станковая живопись развилась вместе с развитием буржуазного общества, это еще не значит, что эта форма изобразительного искусства буржуазна по своей сущности. Ведь те же самые теоретики не отвергали, а, наоборот, возводили в культ многие научные достижения, родившиеся в развитых капиталистических государствах. Они не думали отказываться от пароходов, паровозов, аэропланов, телефонной связи и т. д. Нет, они даже фетишизировали эту «буржуазную» технику. Так почему же станковая живопись как форма искусства оказалась насквозь буржуазна? Буржуазным или небуржуазным по своей сущности может быть только каждое конкретное произведение искусства, но никак не станковая живопись вообще.

Здесь можно вспомнить слова В. И. Ленина о соотношении содержания и формы: «У нас есть теперь, с точки зрения развития международного коммунизма, такое прочное, такое сильное, такое могучее содержание работы (за Советскую власть, за диктатуру пролетариата), что оно может *и должно* проявить себя в любой форме, и новой и старой, может и должно переродить, победить, подчинить себе все формы, не только новые, но и старые, — не для того, чтобы со старым помириться, а для того, чтобы уметь все и всяческие, новые и старые формы сделать орудием полной и окончательной, решительной и бесповоротной победы коммунизма» [28].

Применив эту мысль В. И. Ленина к проблеме станкового искусства, можно сказать, что если оно способно своим содержанием служить делу «полной и окончательной, решительной и бесповоротной победы коммунизма», то оно должно существовать, и новое содержание искусства «может и должно переродить, победить, подчинить себе все формы, не только новые, но и старые». Развитие советского искусства 20-х годов полностью подтвердило жизненную необходимость развития советской станковой живописи.

■

В первые Октябрьские годы дороги в культуру будущего социалистического общества только нащупывались. Революция дала толчок к разрушению старых форм, пересмотру всех программ, экспериментаторству и поискам. Отсюда возникла безапелляционная категоричность, решительность суждений и оценок. Главным объектом нападок со стороны «левых» в первые годы Октября стала реалистическая живопись, которую каждый клеймил и бичевал со всей силой темперамента. И теоретически, и в художественной практике многие «левые», вооружившись новейшей терминологией, большим запасом метафор, обрушивают на ее многовековые твердыни всю свою ярость и негодование против старого мира.

Вот выдержки из высказываний некоторых участников 10-й государственной выставки «Беспредметное творчество и супрематизм», открытой в Москве в 1919 году.

Любовь Попова: «Изображение реального — художественно не деформированного и не трансформированного, — не может быть предметом живописи. Целью настоящей живописи являются образы «живописных», а не «изобразительных» ценностей».

Ольга Розанова: «Мы предлагаем освободить живопись от рабства перед готовыми формами действительности и сделать ее прежде всего искусством творческим, а не репродуктивным. Навязчивость реальности стесняла творчество художника, и в результате здравый смысл торжествовал над свободной мечтой».

Александр Родченко: «Крушение всех «измов» живописи положило начало моему восхождению. Со звоном похоронных колоколов цветовой живописи здесь провожают к вечному покою последний «изм», рушится последняя надежда и любовь, а я ухожу из дома мертвых истин».

Казимир Малевич: «Я прорвал синий абажур цветных ограничений, вышел в белое; за мной, товарищи авиаторы, плывите в бездну, я установил семафоры супрематизма. Я победил подкладку цветного неба, сорвал и в образовавшийся мешок вложил цвета и завязал узлом. Плывите! Белая бездна, бесконечность перед нами».

И. Клюн (Клюков): «Ныне труп искусства живописного, искусства размалеванной натуры, положен в гроб, припечатан черным квадратом супрематизма, и саркофаг его выставлен для обозрения публики на новом кладбище искусства — Музее живописной культуры. Но если умерло искусство живописи, искусство передачи натуры, то цвет, краска, как основной элемент этого искусства, не умерли, а освободились от многовековой кабалы натуры, стали жить своей собственной жизнью» [29].

Все в этих высказываниях «обосновывает» смерть реализма, «революционно» разрывает цвет, краску и изображение реальной действительности, а на деле дает простор чистейшему живописному формализму, в каких бы словесных выражениях он ни выступал перед читателем и зрителем.

Вся эта «революционная» деятельность в области живописи легла на плечи новой художественной молодежи. Кипящая космическими планами

и идеями, она заполнила сначала Государственные свободные мастерские, заменившие собой Академию художеств в Петрограде, и Училище живописи, ваяния и зодчества в Москве, преобразованное впоследствии во Вхутемас.

Московский Вхутемас короткое время своего начального существования являлся и практической лабораторией, и экспериментальным участком для Института художественной культуры, организованного в мае 1920 года, который стал теоретическим плацдармом всего «левого» искусства тех лет. Здесь разыгрались крупнейшие сражения в среде «левых» художников и критиков, закончившиеся утверждением конструктивизма и «производственного искусства».

Московский Вхутемас — своеобразнейшее явление, рожденное Октябрьской революцией. Многообразная деятельность этого неповторимого учебного заведения требует специального подробного исследования, изучения достоинств и недостатков, пользы и неудач, которые оно принесло первым поколениям советских художников, вышедших из его аудиторий-мастерских.

Правда, сколько ни перечитываешь воспоминаний тех, кто учился в его стенах, всегда чувствуешь благодарность учеников той атмосфере дерзания, коммунистической одержимости, бескорыстности и бессребреничества по отношению к искусству, которая царила во Вхутемасе.

А. Дейнека, например, так вспоминает годы своего студенчества: «В 1921 году демобилизуюсь из армии и командируюсь в Москву на учебу во Вхутемас. Графический факультет. Являюсь лабораторным материалом для пробы программ. Программная чехарда одно, учеба совсем другое. Учимся больше беспризорно. Учимся в библиотеке, музеях, выставках, на диспутах, у Маяковского, Черемных. Учусь у В. А. Фаворского, прекрасного мастера и последовательного методиста. Несмотря на некоторый дикий характер вуза в период моей учебы, несмотря на проклятый голод и холод (я жил зимой при 5 градусах холода и зарабатывал ночью на жизнь), там велась большая серьезная работа над формой, композицией» [30].

Противоречивость этой оценки, где одновременно упоминаются и «программная чехарда», и «дикий характер вуза», и «большая серьезная работа над формой», отражает, вероятно, и сам противоречивый характер и метод обучения студентов во Вхутемасе.

Всем известны слова, сказанные В. И. Лениным Луначарскому после посещения общежития Вхутемаса: «Хорошая, очень хорошая у Вас молодежь, но чему Вы ее учите!» [31]

Группа учащихся Первых государственных свободных художественных мастерских, впоследствии Вхутемаса, создает новое объединение—Общество молодых художников («Обмоху») и организует на протяжении 1919—1922 годов четыре выставки. Первая выставка «Обмоху» была открыта в помещении бывшего Строгановского училища в мае 1919 года. Здесь в первую очередь были показаны работы, непосредственно сделанные по производственным заказам и заданиям—плакаты, значки, проекты оформления театральных постановок. Примечательным на выставке было то, что названия работ были даны без указания авторов.

Участниками выставок «Обмоху» были Н. Денисовский, А. Замошкин, В. Комарденков, С. Костин, К. Медунецкий, Л. Наумов, А. Перекатов, А. Прусаков, Н. Прусаков, С. Светлов, братья В. и Г. Стенберги и их учителя А. Лентулов и Г. Якулов. На открытии первой выставки «Обмоху» был Луначарский, поддержавший начало выставочной деятельности и первые попытки объединения художественной молодежи.

В 1921—1922 годах, когда станковизм прошел через все «чистилища» «левых» фраз, программ и деклараций, внимание художников, в том числе и молодых вхутемасовцев, вновь начинает настойчиво обращаться к этому виду изобразительного искусства.

1922 год становится поворотным годом в развитии русской советской живописи.

Эксперименты «левых» нанесли много чувствительных ударов по дальнейшему развитию русской станковой живописи. Их фразеология, полная революционных слов и оборотов, политика в области художественного образования оттолкнули на первых порах многих художников-реалистов от активной общественной деятельности, так как часто несуразности и крайности «левачества» выдавались за новую, советскую культуру.

Потребовалось время, прежде чем общественно вызрела и стала понятна многим художникам оторванность «левых» от нового общества, внежизненность многих их творений. В этом смысле 1922 год стал годом свободного определения самими художниками дальнейших путей развития советского искусства перед лицом широких трудящихся масс.

Позднее, в 1926 году, осмысливая процессы в области советской культуры первых послеоктябрьских лет, Луначарский писал: «. . . «левые» художники, художники острых, постимпрессионистских исканий, откликнулись на революцию весьма бурно. Позднее выяснилось два факта. Первый: широкая публика, воспитанная революцией, требовала от искусства прежде всего яркого, заражающего и в то же время ясно выраженного социального содержания, между тем как «левые» художники по самой сути своей были прежде всего формалистами. Стремясь к замысловатой стилизации, они далеко уходили от языка реальных вещей и делались непонятными массам. Вторым фактом было то, что среди художников-реалистов начался поворот к революции, поворот, усиливавшийся из года в год»[32].

■

Историки искусства западноевропейских стран и Соединенных Штатов Америки уделяют пристальное внимание русскому советскому искусству первых послеоктябрьских лет. В монографиях об отдельных художниках, в кратких и в более полных обзорах современного мирового изобразительного искусства этому периоду отведено достаточно места.

В буржуазном искусствознании сложилась определенная концепция искусства этого времени. Наиболее полно и отчетливо она изложена в вышедшей в 1962 году в Лондоне книге Камиллы Грей «Великий эксперимент: Русское искусство 1863—1922»[33]. Грей подвела своеобразный итог оценке буржуаз-

ным искусствознанием русского искусства предреволюционной и революционной поры.

Вскоре после выхода в свет эта книга была переведена на немецкий, французский, итальянский языки и получила широкое распространение за рубежом. Однако она до сих пор не получила должной оценки в советском искусствоведении. Тем более важным представляется анализ этой работы с позиций марксистско-ленинской философии и эстетики.

Предоставляя возможность другим авторам разбираться в широком круге вопросов, затронутых Камиллой Грей, ограничим свою задачу рассмотрением ее общей концепции развития русской живописи Октябрьской поры.

Начиная издалека и кончая Октябрьской революцией, Грей всесторонне прослеживает и обосновывает наиболее распространенную на Западе теорию зарождения и первоначального развития советской живописи первых лет Октября.

Камилла Грей точно формулирует свою задачу уже в самом названии книги, которое отличается журналистской броскостью и сразу заинтересовывает читателей. Один из этапов русского искусства рассматривается ею не просто как определенный исторический отрезок в общем развитии, но как особая точка, наивысшее достижение — «великий эксперимент».

Камилла Грей представляет этот «эксперимент» как историю создания и кристаллизации «авангарда» в русской живописи. Начав рассказ с передвижников, вскользь упомянув о И. Репине и В. Сурикове, кратко охарактеризовав программу передвижников и сложение национального стиля в искусстве, Камилла Грей подробно останавливается на Мамонтовском кружке.

Однако, если автор начал рассказ с 1863 года, то нескольких слов о «Не ждали» Репина и «Боярыне Морозовой» Сурикова явно недостаточно для характеристики того периода русского изобразительного искусства, в котором передвижники, в особенности их главные мастера, сыграли выдающуюся роль.

Если чуть ниже, в связи с творчеством М. Врубеля, дается подробный, занимающий три страницы рассказ о А. Прахове, то представляется историческим упущением при разговоре о передвижниках и утверждении национального стиля полное отсутствие сведений о деятельности В. Стасова.

Без сомнения, творчество русских художников в Абрамцеве, создание мамонтовской Московской частной русской оперы, где заблистало созвездие русских талантов — художников, композиторов, актеров, — все это сыграло важную роль в развитии русского искусства. И крупные меценаты, такие, как братья Третьяковы, С. Мамонтов, М. Тенишева, братья Щукины, И. Морозов, А. Бахрушин и другие, помогли, особенно материально, осуществлению многих художественных предприятий в России в конце XIX — начале XX века. Но связывать прогрессивное развитие русского искусства только с их деятельностью, лишь вскользь упомянув передвижников, не дав их искусству должной оценки, не подчеркнув значения их творчества для дальнейшего развития всей русской и советской культуры, — это значит с самого начала встать на субъективистскую позицию, идущую вразрез с научной объективностью.

Мимоходом рассказав о передвижниках, Камилла Грей подробно останавливается на творчестве М. Врубеля, считая его художником, который указал дальнейший путь развития русской живописи и явился для России таким же мастером, каким был Сезанн для Франции.

Талант и искусство М. Врубеля общеизвестны, но думается, что оценивая творчество передвижников и участников Мамонтовского кружка выделять Врубеля как конечный итог развития национальной русской школы XIX века — это до некоторой степени произвольный вывод, который более удобен автору книги для создания своей концепции. Камилла Грей считает, что Врубель был более, чем кто-либо другой, «вдохновляющим примером для авангарда в России на протяжении следующих двадцати лет»[34].

В следующей главе Камилла Грей рассматривает деятельность «Мира искусства». Более всего ее привлекает программа «искусство для искусства», широкие международные связи этой группы, ориентир на Запад, успехи С. Дягилева, его «русских сезонов» в Париже. Проводя постоянно параллели и сравнения между развитием русского и западноевропейского, в особенности французского, искусства, Камилла Грей постепенно подводит читателя к мысли о первоначальном подражательном характере, а затем о самостоятельном значении и влиянии русского авангарда в Западной Европе в пореволюционное время. Это и явилось той вершиной эксперимента, которой достигло русское искусство, по мнению Камиллы Грей.

Эта глава заканчивается анализом творчества В. Борисова-Мусатова, который, по мнению автора, после Врубеля был наиболее «значительным и влиятельным русским художником «того времени»[35]. От Борисова-Мусатова в следующей главе разговор переходит к художникам «Голубой розы». На примере анализа искусства П. Кузнецова можно показать своеобразный прием оценки творчества русских художников, часто употребляемый Камиллой Грей.

Отвлеченность тематики, мистические настроения, следование идеалам западноевропейских символистов — все это отмечается Камиллой Грей как самостоятельность и оригинальность художника. Именно поэтому она с одобрением пишет о самых ранних работах П. Кузнецова: «Голубой фонтан» (1905), «Рождение» (1906). А работы киргизского цикла, в которых как раз и раскрылась подлинная оригинальность этого мастера, заслужили ее критику. Что же не удовлетворило Камиллу Грей в этих произведениях? «В работах Кузнецова почти исчезает недосказанность; хотя его фигуры еще неясны, они крепко прорисованы; хотя колорит еще сумеречен, но стал теплее; цвета пустыни, желтый и коричневый, заменили символические голубой и серый. Сцены очевидно взяты из жизни и были действительно нарисованы в киргизских степях, которые так любил художник»[36]. Именно вследствие своего приближения к реалистическому искусству П. Кузнецов удаляется из рядов русского авангарда, и вместе с этим ему отказывается в дальнейшем развитии таланта и мастерства.

В этой же главе Камилла Грей пишет о К. Петрове-Водкине: «Он важен в истории современной живописи в России главным образом как препода-

ватель: после революции он стал одним из наиболее влиятельных профессоров ленинградской Академии искусств и помог сформировать вкус многим советским художникам первого поколения»[37]. Автор как будто забывает, что такие известные произведения, как «Петроград. 1918 год», «После боя», «Смерть комиссара», «Тревога. 1919 год» и другие, были созданы Петровым-Водкиным как раз после победы Октябрьской революции, и именно это — главное, что оставил Петров-Водкин в истории русской живописи.

После «Голубой розы» Камилла Грей переходит к примитивистскому и футуристическому движению в России и надолго останавливает внимание на двух художниках — М. Ларионове и Н. Гончаровой, которые, по ее мнению, являются лидерами этих течений в России. Они же входили в число главных организаторов общества «Бубновый валет», из которого очень быстро вышли, организовав выставку «Ослиный хвост».

Камилла Грей пишет: «Группа «Ослиный хвост» стала первым сознательным ответвлением от Европы и утвердила независимость русской школы»[38]. Вот теперь мы уже подходим к вершине эксперимента — русское изобразительное искусство поднялось до европейского уровня. Дальше идет самостоятельное развитие русского авангарда. В «Ослином хвосте» встречается, по выражению Камиллы Грей, «большая четверка»: Ларионов, Гончарова, Малевич и Татлин. После отъезда в Париж двух первых последние возглавляют русский авангард пореволюционного времени.

Ларионов с Гончаровой пропагандируют лучизм, «пионер абстрактной школы живописи»[39] Малевич приходит к «утверждению супрематизма — первой систематической школы абстрактной живописи в современном движении»[40]. «Реальный материал в реальном пространстве»[41] — лозунг Татлина, развернувшийся впоследствии в теорию и стиль конструктивизма. Это плоды и итоги «великого эксперимента» русского искусства. Эти достижения восхваляет Камилла Грей.

В период первой мировой войны русский авангард окончательно формируется на таких выставках, как «Мишень», «Трамвай В», «0, 10», «Магазин». Общее развитие авангарда идет по двум главным направлениям, возглавляемым Малевичем и Татлиным. В таком порядке русская живопись приходит к Октябрьской революции.

Такая схема развития русского искусства начала XX века в ее наиболее ясном и законченном виде выступает перед нами в книге Камиллы Грей. Буржуазный миф о русском авангарде обрел здесь свою самую отточенную форму. В таком виде он существует на Западе и поныне, и надо признать — очень живуч.

Ради этой концепции принесена в жертву действительная картина развития русского искусства начала XX века, когда буржуазный модернизм безуспешно пытался подавить и заглушить дальнейшее развитие русского реалистического искусства.

Период 1917—1921 годов, которым Камилла Грей заключает свое повествование, рассматривается ею как время, когда революция политическая и социальная совпала с революцией форм живописи русского авангарда, которые

революция получила как свое «сверхреволюционное» искусство, участие «левых» художников в работе органов Наркомпроса рассматривается как признание их заслуг перед революцией.

Эта позиция, довольно прочно установившаяся на Западе и получившая законченное выражение в книге Камиллы Грей, находится в противоречии с исторической правдой.

Многие материалы, исторические свидетельства, ярко показывающие работу Коммунистической партии и Советского государства в области культуры, уже давно известны советскому искусствознанию, но они не стали материалом для книги Камиллы Грей.

Так, не используя целого ряда важных документов, ограничивая сложную историческую картину развития русской живописи пореволюционной поры только историей возникновения русского авангарда, Камилла Грей обосновывает и утверждает миф буржуазного искусствознания о русском искусстве. При этом русский авангард, восходя к общеевропейскому уровню, сливается с ним и привносит в него некоторые новые черты. В этом заключена «великая» ценность эксперимента.

Как все это далеко от подлинного марксистско-ленинского понимания искусства! Не то истинно ценно, что модные авангардистские течения захватили некоторую часть русских художников, которые, в свою очередь, внесли целый ряд новшеств в искусство авангарда. Подлинно важным для Советской республики стало такое искусство, которое отражает и выражает чаяния и идеалы трудящихся масс, которое, по знаменитому ленинскому определению, «понятно этим массам и любимо ими»[42].

Некоторые художники русского авангарда, очень разные по степени таланта, художественной одаренности, были участниками строительства новой, социалистической культуры и искусства. Но приподнимать, возвеличивать только модернистские начала их творчества, отсекать их от всего развития русского советского искусства, выявлять и акцентировать только одну сторону сложного процесса, которая как раз и уводит в модернизм, оставляя без внимания главное направление развития русского советского искусства, является несомненной исторической ошибкой.

А именно такого рода анализу отдает Камилла Грей страницы своей книги, подчеркивая и восхваляя тенденцию развития русского искусства от «бунта четырнадцати» в 1863 году до футуризма, лучизма, кубофутуризма, супрематизма и конструктивизма, сливающих этими «измами» русское искусство с западноевропейским и переходящих, по термину Камиллы Грей, в «интернациональный стиль». Так выстраивается общая схема развития русского искусства у Камиллы Грей, и не случайно она ограничивает свой рассказ 1922 годом.

Вспомним слова В. И. Ленина, сказанные им в беседе с К. Цеткин: «Почему надо преклоняться перед новым, как перед богом, которому надо покориться только потому, что «это ново»? Бессмыслица, сплошная бессмыслица! Здесь много лицемерия и, конечно, бессознательного почтения к художественной моде, господствующей на Западе»[43].

Вот именно этому «бессознательному почтению к художественной моде, господствующей на Западе», и может льстить как название, так и содержание книги Камиллы Грей «Великий эксперимент: Русское искусство 1863—1922».

В книге Грей — явное искажение исторической перспективы: история русского искусства предстает перед читателем как история формирования авангардизма, из нее полностью исключается дальнейшее развитие реализма в русской живописи XX века. И если К. Грей взяла за точку отсчета 1863 год, то эта дата и последующее развитие русской живописи ведут к искусству передвижников и дальнейшему развитию русской живописи XX века.

Значение русского советского искусства измеряется, в первую очередь, тем огромным вкладом, который оно сделало в дальнейшее развитие как русского, так и мирового реалистического искусства XX века. Именно это и есть великая действительность советского искусства — искусства социалистического реализма.

■

В первое время после Октябрьской революции выставочная деятельность показала, что революционные события пока еще никак не отразились в творчестве подавляющего большинства художников—экспонентов этих выставок. Многие среди них в первую очередь проявили свою общественную активность в деле охраны памятников искусства и старины, в вопросах музееведения. Начавшаяся перегруппировка художников внутри старых обществ, организация новых союзов и объединений, сочинение воззваний и деклараций привлекли художников к участию в злободневных событиях, но все это еще в малой степени затрагивало сами основы творчества в первые послереволюционные месяцы.

Вот, например, как пишет В. Лапшин о XV выставке Союза русских художников, открывшейся в конце декабря 1917 года:

«Критики с удовлетворением отмечали прежнюю производительность мастеров «Союза» и те же черты в творчестве полюбившихся им мастеров, праздничную красочность полотен К. Коровина, поэтичность пейзажей Л. Туржанского [. . .] и свежесть работ А. Васнецова.

О том, что мастерство «союзников» было на прежнем высоком профессиональном уровне, подтверждали работы К. Юона «Зеленый май», Л. Туржанского «Весной», С. Коненкова «Менада» и многие другие.

Интерес со стороны публики на выставке был тот же: народу в день вернисажа было полным-полно [. . .]

Казалось бы, все, как и раньше, обстоит благополучно: «союзников» любят и ценят, а следовательно, им не о чем беспокоиться.

Но так ли уж благополучны были их дела?

Ведь эта выставка открылась в год двух революций: Февральской буржуазно-демократической и Великой Октябрьской социалистической. А между тем современники никаких перемен не находили в этой выставке по сравнению с предыдущими годами»[44].

Не только художественная критика и зрители тех лет, но и сами художники, в основной своей массе далекие от повседневных дел революции, от марксистского мировоззрения, от деятельности большевиков, все яснее начинают осознавать с каждым новым днем растущее противоречие между собственным творчеством и задачами, которые выдвинула перед художниками свершившаяся Октябрьская революция.

Потребовалось время для художников самых различных творческих взглядов, чтобы осмыслить происходящие события, найти свою тему, выработать естественные для природы своего таланта художественные средства, чтобы запечатлеть, передать новую действительность, а затем уже активно способствовать формированию духовной культуры советского человека.

В первые послереволюционные годы продолжают работать и выставляться многие известные еще до революции русские художники. Среди них крупнейшие живописцы-реалисты И. Репин, В. Васнецов, Н. Касаткин, А. Архипов, А. Васнецов, В. Маковский, В. Поленов, К. Юон, С. Малютин, Б. Кустодиев и многие, многие другие.

Сам факт участия на выставках первых советских лет этих мастеров говорит о непрерывности существования и развития реалистической школы живописи. Несмотря на всевозможные трудности первых послереволюционных лет—отсутствие необходимых художественных материалов, сокращение выставочной деятельности, яростное и беспощадное наступление на реалистическое искусство, его принципы и основы «левых» художников,—живописцы-реалисты продолжали работать, сохраняя традиции русской реалистической школы живописи.

Хорошо почувствовать положение художников-реалистов в то время дает возможность письмо А. Маковского В. Бакшееву от 4 февраля 1919 года: «Что Вам сообщить о Питере и о нашей жизни? О личной жизни не стану говорить. . . Общественная жизнь более интересная. У нас организовался первый трудовой профессиональный союз художников. Членов 300 человек. Приняты мы в союз рабочих. Есть надежда кое-что сделать [. . .] Все левые партии, т. е. мирискусники, декаденты, кубисты, футуристы и прочие исты широко выставились, нам места не оставили и вообще все лучшее избрали для себя [. . .] На митингах, устраиваемых сегодня, их было четыре, говорили представители рабочих, которые открыто заявляли, что им футуризма не надо, что это прихлебатели обанкротившейся буржуазии [. . .] Когда мы, передвижники, поставили рядом свои вещи, да еще не все, то эти господа ясно увидели, что конкурировать им с нами перед лицом народа не только нельзя, но прямо для них опасно смертельно»[45].

В самые первые послереволюционные годы художники, отстаивающие принципы реалистического искусства, не имели объединения, определившего свою программу сообразно с задачами нового социального устройства.

Но в связи с задачами, которые поставила перед всеми гражданами России Октябрьская революция, многие художники-реалисты самостоятельно нащупывали свой путь, пристально вглядывались в происходящее, включались в общенародное дело.

Сторонники мнения, что «левые» чуть ли не единственные в художественном мире сразу признали Октябрьскую революцию и стали работать в государственных учреждениях, как-то забывают или умалчивают о многих русских художниках-реалистах, придерживавшихся самых различных взглядов, представителей разных направлений и группировок которые также сразу связали свое творчество с революцией и ее искусством. Многие из них не были к этому подготовлены, их пути в освоении нового содержания, новых форм и средств выражения были подчас трудны и долговременны, но это отнюдь не умаляет их работы, которая в конечном итоге принесла значительные плоды. Среди них Б. Кустодиев, К. Юон, И. Грабарь, К. Петров-Водкин, А. Рылов, М. Нестеров и многие, многие другие.

Все более ясным для художников становился тот факт, что искусство нового общества выдвигает и новое содержание и новые темы, формирует нового зрителя и потребителя искусства, создает новые связи между художником и зрителем, требует совершенствования и усиления художественной выразительности средств искусства.

Старые взгляды о назначении и роли искусства в обществе отмирали, новые нарождались, захватывая все более широкий круг художников.

Первые ростки отражения новых тем и новых событий в живописи мы встречаем сразу после Октябрьской революции. Подчас историческая и документальная сторона этих первых произведений советского искусства перевешивает их художественные достоинства. Но и это обстоятельство не может ослабить чувство глубокой признательности к первым свидетельствам русской живописи о начальных днях Октябрьской революции. Впоследствии из этих ростков вырастет могучее искусство социалистического реализма—во всеоружии нового содержания, облеченного в высокохудожественную форму.

Различными путями шли художники, осваивая события новой жизни. Здесь мы встречаемся и с историко-документальным репортажем, например, в творчестве И. Владимирова.

В самых ранних работах М. Грекова уже складывается основа для развития советской батальной живописи, отразившей героизм народа в годы гражданской войны.

Романтической окрыленностью и утверждением жизни насыщены пейзажи первых послереволюционных лет А. Рылова и В. Поленова.

Символико-аллегорическими образами выражены поступь и движение революции в работах К. Юона и Б. Кустодиева, которые создали произведения, созвучные народному характеру нашей революции.

Сразу после революции начинает складываться советская портретная живопись, с ее углубленным вниманием к людям труда, к деятелям революции. Пример тому—творчество С. Малютина.

Работа целого ряда художников над воплощением в искусстве образа Владимира Ильича Ленина началась с натурных зарисовок. Н. Андреев, И. Бродский, Н. Альтман, Ф. Малявин запечатлели живой образ В. И. Ленина. На основе натурных работ И. Бродский в 1919 году создает один из первых портретов В. И. Ленина, начинающий живописную Лениниану.

По крупицам мы собираем сейчас первые свидетельства живописцев о днях Октября.

«Долой орла!» (1917) и «Арест царских генералов» (1917—1918) И. Владимирова открывают эти страницы. Здесь убедительность очевидца событий соединилась с попыткой создания художественного образа. В картине «Долой орла!» сюжет сам по себе воспринимается уже символически: вооруженные солдаты и матросы сбивают с крыши на тротуар большой, в рост человека, царский герб. Пламенеет Красное знамя в руках рабочего, поднимающегося по лестнице на крышу. Герб валится вниз—Красное знамя возносится в небо. Здесь и точная документальность (эта картина была написана по рисунку, сделанному с натуры), здесь и символ, и обобщение, рожденное самой жизнью, самой революционной действительностью.

Картине «Арест царских генералов» предшествовали два небольших эскиза и рисунки, которые Владимиров делал, работая после Октябрьской революции в народной милиции. Необычный факт ареста генералов солдатами и матросами, отправка их на грузовике в Смольный изображены как будничная, повседневная реальность. Перед нами документ незабываемых дней.

Рядом с работами Владимирова, ученика А. Кившенко и А. Рубо по Академии художеств, можно поставить последние произведения известного передвижника В. Маковского. Уже старым человеком встретил Маковский революцию, и удивительно, что на закате своей жизни художник по-своему, трогательно и сердечно, постарался запечатлеть новое время. Один небольшой эскиз, хранящийся сейчас в Государственной Третьяковской галерее, он назвал «Большевики. Сторожевой пост. 1919 год». В картине «Новое время» (1919) Маковский не пытается передать героических событий. Он изобразил угол комнаты, стол с самоваром и двух стариков. Жена поддерживает мужа, который стоит на стуле и переводит стрелки стенных часов. Они тоже хотят жить по новому времени.

Творчество А. Моравова характеризует естественный переход многих участников последних передвижных выставок к строительству и утверждению социалистической культуры. В первые послереволюционные годы Моравов ведет активную общественную и педагогическую работу в Тверской губернии. Непосредственно в жизни он увидел, изучил и полюбил за самоотверженный труд, беззаветность и спокойную силу крестьян, ставших героями его картины «Заседание комитета бедноты» (1920). Эта работа своим содержанием открыла новый путь русской жанровой живописи, которая достигла особого подъема на выставках АХРР во второй половине 20-х годов в творчестве Е. Чепцова, Г. Ряжского и других художников.

Октябрьская революция изменила самую суть народной жизни. Земля, коллективное пользование ею и плодами своего труда—вот тема картины Моравова. Судя по тому, как размещены персонажи картины по отношению к зрителю, видно, что художник сам неоднократно присутствовал на таких заседаниях, не единожды делал зарисовки с натуры и один из набросков непосредственно использовал при создании картины.

Его герои, каждый со своей внешней и внутренней индивидуальностью, объединены общим интересом к делу, о котором говорит их товарищу. Художник старался написать руки каждого из присутствующих—крепкие, узловатые, загрубевшие от постоянного труда на земле. Председатель собрания с простым, открытым лицом—новый тип общественного деятеля, для которого главное—дело, за которое он борется и которым живет. Эта черта со временем все более сильно будет выступать в советском портретном искусстве.

Одним из интереснейших советских портретистов был в первые октябрьские годы С. Малютин, встретивший революцию пятидесятилетним именитым художником. Уже в портретах инженеров Г. Передерия (1919), Ю. Борисова (1921), архитектора И. Жолтовского (1919) он передает незаурядные характеры людей сильной творческой энергии, ищущих и беспокойных. Эти работы продолжают и развивают в новых условиях портретную галерею деятелей русской культуры и науки, начатую Малютиным до революции.

После Октября Малютин занимается педагогической деятельностью, активно выступает как художник-реалист. «Между отцом и его некоторыми старыми знакомыми часто возникали политические споры из-за того, что он по-юношески пылко говорил о великих перспективах, открывшихся перед народом благодаря большевикам»[46],—вспоминает дочь художника. Малютин горячо и сердечно принимает революцию. Отсюда его зоркость и пристальное внимание к людям новой эпохи, ее творцам и созидателям. Этим в первую очередь объясняются и его новые творческие удачи, лучшей из которых является портрет писателя Д. Фурманова (1922)—человека, сформированного революцией, пламенного большевика, знаменитого комиссара Чапаевской дивизии. Портрет написан неброско, в сдержанном колорите пепельного и зеленого тонов. Ничто не отвлекает внимания зрителей от чуть склоненной головы писателя, мягкого, лучистого, серьезного взгляда карих глаз. Перед нами человек сдержанный, умный, доброжелательный к людям.

Поза, положение рук, головы—все эти элементы лишены малейшего оттенка позирования или эффектного движения. От самого характера и личности писателя, психологически точно угаданных художником, пришло к Малютину решение портрета — единственно верное и простое. И в этой простоте заключена психологическая глубина образа, его жизненность и историческая правда.

На портрете представлен человек новой формации, сильный и уверенный в своей правоте, причем без всякого внешне выраженного преувеличения или самоуверенности. В психологически метком раскрытии этого образа, в умении подчинить все выразительные средства этой главной задаче видно и портретное мастерство С. Малютина, идущее от творчества В. Серова.

Очень сложные задачи поставил перед собой И. Бродский, одним из первых попытавшийся воссоздать образ В. И. Ленина в картине «В. И. Ленин и манифестация» (1919).

Художник хотел не только показать В. И. Ленина, но и наглядно раскрыть тему вождя революции и народных масс, выявить и подчеркнуть это неразрывное единство.

Впоследствии Бродский неоднократно будет обращаться к этой теме, но уже в этой картине поиски решения показали и верные и малоперспективные направления.

В первую очередь зритель ощущает некоторую искусственность позы В. И. Ленина с вытянутой рукой, лежащей ладонью на листе бумаги. Не ясно место, где находится Владимир Ильич. Несколько помпезной театральной декорацией смотрится красная драпировка, служащая фоном и обрамляющая нишу, сквозь которую видна народная манифестация. Эта движущаяся народная масса оказалась в картине никак не связанной с образом В. И. Ленина. Поэтому задача, которую поставил перед собой художник, выраженная в названии работы, не получила органического решения, а некоторая неестественность позы и драпировка кажутся несовместимыми с образом В. И. Ленина. Эти очевидные недостатки картины подсказали художнику необходимость искать другие решения темы, были учтены в дальнейшей работе над живописной Ленинианой.

Бродский, который имел счастье рисовать Владимира Ильича Ленина при жизни, в этой работе успешно справился с изображением лица. Именно портретная часть картины наиболее удалась живописцу.

Внимательный художник передал сложнейшие оттенки выражения лица Владимира Ильича. Ленин—вождь, Ленин—философ, Ленин—великий практик великой революции—все эти качества, переданные на основе портретного сходства, выражены в работе Бродского, что и сделало картину важным этапом в истории советской живописи первых лет Октября.

Вдохновенной живописной поэмой воспринимаем мы все сейчас пейзаж А. Рылова «В голубом просторе» (1918). Созвучная лучшим человеческим чувствам и помыслам, эта картина по праву открывает первые страницы истории не только советского пейзажа, но и всей советской живописи. Любопытно отметить, что такое понимание этого произведения выкристаллизовалось в течение длительного времени. Первоначально и зрители, и критика, и сам художник относились к картине «В голубом просторе» только как к пейзажу [47].

Шло время. Ушли в прошлое споры, дискуссии, газетная и журнальная полемика. Сами картины все более естественно и непринужденно говорили за себя. И с течением времени пейзаж «В голубом просторе» все отчетливее воспринимался зрителями как первая ранняя песня, посвященная утверждению красоты нашей Родины, возбуждающая в человеке мысли о счастье, об окрыленности, о прекрасном будущем.

События Октябрьской революции по-разному отразились в творчестве художников старшего поколения. К. Юон решил тему рождения нового мира в символическом плане. В 1921 году он написал картину «Новая планета». За горизонтом, среди расходящихся лучей невидимого зрителю светила, возносится раскаленный красный шар. К нему с протянутыми руками устремляются люди. В насыщенной контрастной цветовой гамме, в композиции картины зритель ощущает необычайность действия, его силу, драматизм и значительность.

Несмотря на то что в советское время Юон продолжает писать свои любимые пейзажи (например, «Купола и ласточки», 1921), картины «Новая планета», «Симфония действия» (1922), «Люди» (1923) с их символикой остаются неповторимым и оригинальным явлением, интереснейшим примером в истории советской живописи первых лет Октября.

Б. Кустодиев, даже будучи прикованным к инвалидному креслу, создал целый ряд картин на непосредственно революционную тематику, опередив в этой работе подавляющее большинство художников своего поколения.

В марте 1917 года Кустодиев писал: «Ведь это дело (события февраля 1917 г.—*М. Л.*) показало, что много силы в нашем народе и на многое он способен. . . Никогда так не сетовал на свою болезнь, которая не позволяет мне выйти на улицу,—ведь «т а к о й» улицы надо столетиями дожидаться»[48]. Наиболее полно именно эти, откровенно выраженные чувства художник передает в серии картин, написанных на рубеже и в течение 20-х годов: «27 февраля 1917 года» (1917), «Большевик» (1920), «Праздник II конгресса Коминтерна на площади Урицкого» (1921), «Ночной праздник на Неве» (1923), «Октябрь в Петрограде» (1927).

Охваченные общим подъемом и единой волей праздничные толпы народа, необычно оформленные улицы и площади города—будь это ночная набережная Невы или площадь Урицкого (Дворцовая), или солнечные московские улицы и переулки с шагающей, как новый рабоче-крестьянский Гулливер, символической фигурой большевика с огромным Красным знаменем—вот образы революционных полотен Кустодиева. Все эти работы подкупают большой искренностью, профессиональным мастерством и неподдельным оптимистическим строем чувств и мыслей художника, горячо откликнувшегося на события революции.

Помимо этих работ, непосредственно отразивших новое время, Кустодиев продолжает писать картины на традиционные для него темы. Но и в них явно заметна новая социальная окраска образов.

В 1924 году Кустодиев создает эскизы декораций к спектаклю «Блоха» во МХТ-2. В них особенно свободно выражен характер русского народного духа, жизнерадостный, веселый, вольнолюбивый. Громкий смех над царем, над двуглавым орлом, над тупостью казенной самодержавной России в работе Кустодиева над «Блохой» воспринимается как свежий ветер свершившейся революции, здесь звучит гомерический хохот народных масс над уже ушедшей навсегда в прошлое царской Россией.

Рассказывая о замысле оформления «Блохи» для ленинградского Большого драматического театра, Кустодиев писал:

«Все происходит как бы в балагане, изображенном на лубочной народной картинке: все яркое, пестрое, ситцевое, «тульское»; и «Питер», и сама «Тула», и «Англия». Отсюда «особо роскошный» дворец царя, «игрушечная» Тула и ненашенская, диковинная Англия, весьма смахивающая на Англию, как ее изображали в балаганах на народных гуляньях.

Веселый и крепкий язык пьесы требовал таких же красок: красный кумач, синий ситец с белым горошком (он же снег), платки с алыми цве-

тами—вот мой фон, на котором движется пестрая вереница баб, англичан, мужиков, гармонистов, девок, генералов, с глуповатым царем впридачу. И царь, и англичане, и генералы смешны потому, что они делают и говорят не то, что им полагается по штату. В этом противоречии и заключается юмор положений—и этот же юмор я хотел дать в декорациях и костюмах «Блохи».

От тебя, дорогой зритель, требуется только смотреть на все это, посмеяться над приключениями Левши, полюбить его и унести с собой веселое и светлое настроение празднично проведенного вечера»[49].

Эскизы декораций к «Блохе» как нельзя более подходят по своему духу к настроениям лесковского сказа о Левше, только нет в них того щемящего сердце чувства за судьбу тульского умельца. Эта грустная нота сменяется торжеством простого русского человека, у которого «хоть и шуба овечкина, так душа человечкина».

На листах, будь то «Тула», или «Англия», или «Питер», или «Дворец», все изображено подчеркнуто плоскостно, густыми массами ярких чистых красок. Каждая сцена расписана, как большой лубок, подчеркнуто небрежно, с какой-то особенной залихватской сочностью цвета и вольностями в рисунках, сделанными под стать ярмарочным вывескам, афишам, картинкам. Правда, за этой небрежностью чувствуется рука большого мастера, сумевшего искусно перевоплотиться в художника расписных балаганов. Сами изображенные предметы—это образы патриархального крестьянского быта и праздника: здесь и огромный самовар, и горка, и балаганчик, и ученая свинья Катя, и птицы-сирины на дереве с райскими яблочками, а «Англия», «Питер», «Дворец» выглядят так, как мог бы представить их никогда не выезжавший из настоящей Тулы русский мастеровой.

Здесь мы встречаемся с глубоким чувством народного быта, с чрезвычайно наблюдательным и остроумным глазом живописца, который свою работу превращает в высокохудожественное произведение, не снижаясь до грубой, фальшивой стилизации. И это происходит потому, что Кустодиев, обладая большим талантом, свежим чувством, острым умом, пронизывает свою работу душевным состоянием простого русского человека.

Любопытно замечание Луначарского о «Блохе», приведенное в воспоминаниях автора постановки в Москве А. Дикого, которое раскрывает особую грань и важность не только спектакля, но и работы Кустодиева для советского искусства 20-х годов. А. Дикий пишет: «А. В. Луначарский, бывший другом «Блохи», искренне нас поздравлявший, сказал мне во время премьеры загадочную фразу: «Вот спектакль, который кладет на обе лопатки конструктивизм».

Тогда это, в общем, прошло мимо меня. Теперь я понимаю: «Блоха» возвращала в театр зрелищность, живописную яркость, народную сочность речи. Она восстанавливала в правах театрального художника, реквизитора, бутафора. В ней не было ни обычных в те времена конструкций, ни экспрессионистских нагромождений, ни обнаженной машинерии, ни пресловутой «биомеханики». В ней господствовало богатство красок, звуков, юмора, веселья, почти утраченное к тому времени театром. В «Блохе» заявляла о

себе та несомненная, через край бьющая народность, которая присутствует в лубке, в балагане, в шуточной песне, в лихой частушке, в пословицах, рожденных здравым смыслом нации. . .»[50].

А. Луначарский не случайно обронил свою «загадочную» фразу, имея в виду борьбу художественных направлений в искусстве 20-х годов и активно поддержанную им линию на дальнейшее развитие и укрепление позиций реалистического искусства. Работа Кустодиева для «Блохи», его полнокровный, мажорный по настроению, вызревший на плодородных почвах народной жизни реализм не мог не привлечь и не увлечь А. Луначарского. В конечном итоге в искусстве побеждают не декларации, не лозунги, не манифесты, а непосредственная, захватывающая широкого зрителя художническая работа. Именно такой работой и была постановка «Блохи» в декорациях Кустодиева, которая, по мнению А. Луначарского, своим полнозвучным реализмом победила конструктивизм.

В самые первые послереволюционные годы многие художники увлеченно работают над натюрмортом. Обостренное внимание к предметам, окружавшим людей в годы революции и гражданской войны, выражение через этот предметный мир отношения к совершающимся событиям явились основой создания советского натюрморта. Здесь и художники бывшего «Бубнового валета», и В. Лебедев, и К. Петров-Водкин, и другие.

Много прекрасных натюрмортов написали в это время А. Куприн, И. Машков, А. Лентулов. В 1919 году П. Кончаловский пишет «Героический натюрморт». Напряженность борьбы, драматизм событий чувствуются в колористическом и композиционном решении натюрморта «Красная мебель», созданного в 1920 году Р. Фальком. Суровым аскетизмом веет от натюрмортов Д. Штеренберга.

Реальность простых предметов, воспроизведение фактуры основных материалов—дерева, металла, обожженной глины, стекла,— из которых руки человека создают окружающий нас предметный мир, чувствуются в работе В. Лебедева «Натюрморт с палитрой» (1919).

К. Петров-Водкин в первые послереволюционные годы написал целый цикл совершенно различных натюрмортов: «Скрипка» (1918), «Розовый натюрморт» (1918), «Натюрморт со свечой» (1918), «Утренний натюрморт» (1918), «Селедка» (1918) и другие.

К. Петров-Водкин считал работу над натюрмортами «одной из острых бесед живописца с натурой»[51], и выполненные предельно требовательным к себе художником, они остались свидетельством душевного состояния, надежд и уверенности в будущем одного из многих живших в дни Октября. Не только технические проблемы совершенствования профессионального мастерства, но и утренняя свежесть чувств, чистота и ясность помыслов, пришедшие к художнику вместе с Октябрьской революцией, отразились во всех этих работах.

А натюрморт «Селедка», где на розовой скатерти как величайшие драгоценности голодного времени лежат две картофелины, осьмушка черного хлеба и серебрится и сверкает на синей бумаге целая селедка! Этот натюр-

морт, написанный на клеенке, не только по мастерству исполнения, но и по социальной значительности, выраженному мироощущению стоит в одном ряду с картиной А. Рылова «В голубом просторе», с лучшими произведениями советского искусства первых лет Октября.

Картину «1918 год в Петрограде» Петров-Водкин написал в 1920 году. Восемнадцатый год—год написания художником его натюрмортов, пережитая и передуманная им эпоха. Многие чувства и мысли, охватившие художника в это время, нашли свое выражение в этом холсте.

Не отрицая станковизма, не экспериментируя с помощью опилок, угля, жести, битого стекла, не зашифровывая реальные образы в разноцветные квадраты, прямоугольники и круги, Петров-Водкин остался верен своему творческому методу.

Бытовые черты действительности того времени отсутствуют в его картине. Разрозненные группы людей на пустынной площади и улицах, пятна плакатов на стенах домов—это скорее создание атмосферы картины, но не бытовые подробности. За окнами домов пусто, много стекол в переплетах рам разбито, старый быт разрушен, его нет, а новая жизнь только еще нарождается. Это рождение Петров-Водкин связывает с традиционным иконописным образом. Но в его «мадонне» нет хрестоматийной святости, она скорее похожа на фабричную работницу в своей простой зеленой рубахе и белой косынке. Логически трудно соединить картину о событиях революции, хоть и написанную глубоко сочувствующим ей художником, с иконописной традицией. Но художник убеждает нас своей искренностью, философским романтизмом, своим мастерством.

Выдающийся вклад в становление и развитие советской живописи внес М. Греков. Высочайшего героизма события народной борьбы за Советскую власть, за идеалы революции М. Греков показал в образах суровых, обобщенных и простых.

Его искусство стало одновременно и исторически документальным, и высокохудожественным образным творчеством.

Его картины, в подавляющем большинстве посвященные времени гражданской войны, подвигам и будням Первой Конной армии, не только летопись, но в значительной степени и романтическое обобщение прошедших событий. Простота его образов предстает перед зрителем полной глубокой внутренней энергии и смысла.

Испытанное и проверенное временем, искусство Грекова стало неотъемлемой частью духовной жизни советского народа, нашло своих последователей и продолжателей.

Во время гражданской войны Греков связал свою творческую судьбу с жизнью и борьбой Первой Конной армии и до конца своих дней остался верен выбранной теме. Его академическое обучение в мастерской знаменитого баталиста Ф. Рубо, его казачье происхождение и служба рядовым на первой империалистической войне, его трудное детство в донской станице—многие факты его биографии и творческой жизни сделали необходимым и окончательным этот выбор.

Глубочайшая привязанность к одной теме и к одному жанру—батальной живописи, природное дарование, трудолюбие и мастерство позволили Грекову показать самоотверженность, героизм, революционную романтику первого поколения советских людей—поколения Октябрьской революции и гражданской войны.

Большинство, если не все исследователи творчества Грекова, отмечали его особую увлеченность пейзажем, который всегда играет большую роль в его картинах.

Без сомнения, конечно, пыл и энергия боя, сшибка всадников, отрядов, полков и армий всегда дают художникам-баталистам необыкновенно широкие возможности, чтобы повысить эффект эмоционального воздействия на зрителей, поразить их мысли и чувства.

Греков и в этом смысле полностью нарушает старые традиции. Он сводит к минимуму внешнее выражение динамики боя, как бы исподволь открывает нам среди будничной жизни армии героизм, бесстрашие и силу красных бойцов.

Среди всех особенностей батальной живописи пейзаж для Грекова играл самую важную роль. Именно в нем проявилась особая грань дарования Грекова—его скрытая от поверхностного взгляда глубокая эмоциональность и человечность. Именно это свойство оберегло работы Грекова от показа открыто драматических, порой переходящих в физиологическое ощущение боли у зрителя сцен сражений, что очень распространено у других художников-баталистов.

Среди его пейзажных мотивов часто встречается один сюжет, к которому он обращается на протяжении всей своей творческой жизни. Это зимняя ночь, заснеженный хутор и манящие, притягивающие к себе путников теплом и уютом красноватые окна приземистых хат. А перед ними, на привязи или в отдалении,—группа лошадей.

«Ночная разведка» (1924), «Штаб бригады» (1924), «На другой день в станице Платовской» (1934) полно раскрывают мастерство и тонкую психологичность Грекова-пейзажиста.

Романтика картин Грекова рождена романтикой самой жизни, полной героизма и революционного пафоса.

От «Вступления полка имени Володарского в Новочеркасск» (1920), работы в основе своей повествовательной и документальной, к обобщенным художественным образам в картинах «В отряд к Буденному» (1923), «Тачанка. «Пулеметам продвинуться вперед!» (1925), «Знаменщик и трубач» (1934), «Трубачи Первой Конной армии» (1934) Греков показал силу и непобедимость Великой Октябрьской социалистической революции.

Творчество Грекова идейно и художественно открыло новый путь развитию советской батальной живописи, указало одну из важных дорог всего советского изобразительного искусства.

За день до своей смерти в статье для газеты «Красная звезда» Греков пишет о художественных принципах, на которых будет основано создание панорамы «Перекоп».

И в этой статье, как боевое знамя, как эстафета, передаваемая в руки будущим поколениям советских художников-баталистов, звучат его слова:

«Социалистический реализм — вот наш лозунг. Панорама Перекопа для нас, художников-баталистов, является плацдармом для создания нового, имеющего огромные перспективы вида социалистического искусства.

Художники должны добиться, чтобы панорама Перекопа вышла не «наглядным пособием», а волнующим художественным произведением высокого уровня»[52].

Слова Грекова о социалистическом реализме, о волнующих произведениях высокого художественного уровня явились выражением помыслов не только его одного. Борьба за создание советской тематической картины, наполненной социалистическим содержанием и высокохудожественной по форме, стала стержнем развития советской живописи первых лет Октября, послужила основой для дальнейшего развития всего советского искусства.



С. Герасимов. Хозяин земли. Эскиз панно. 1918



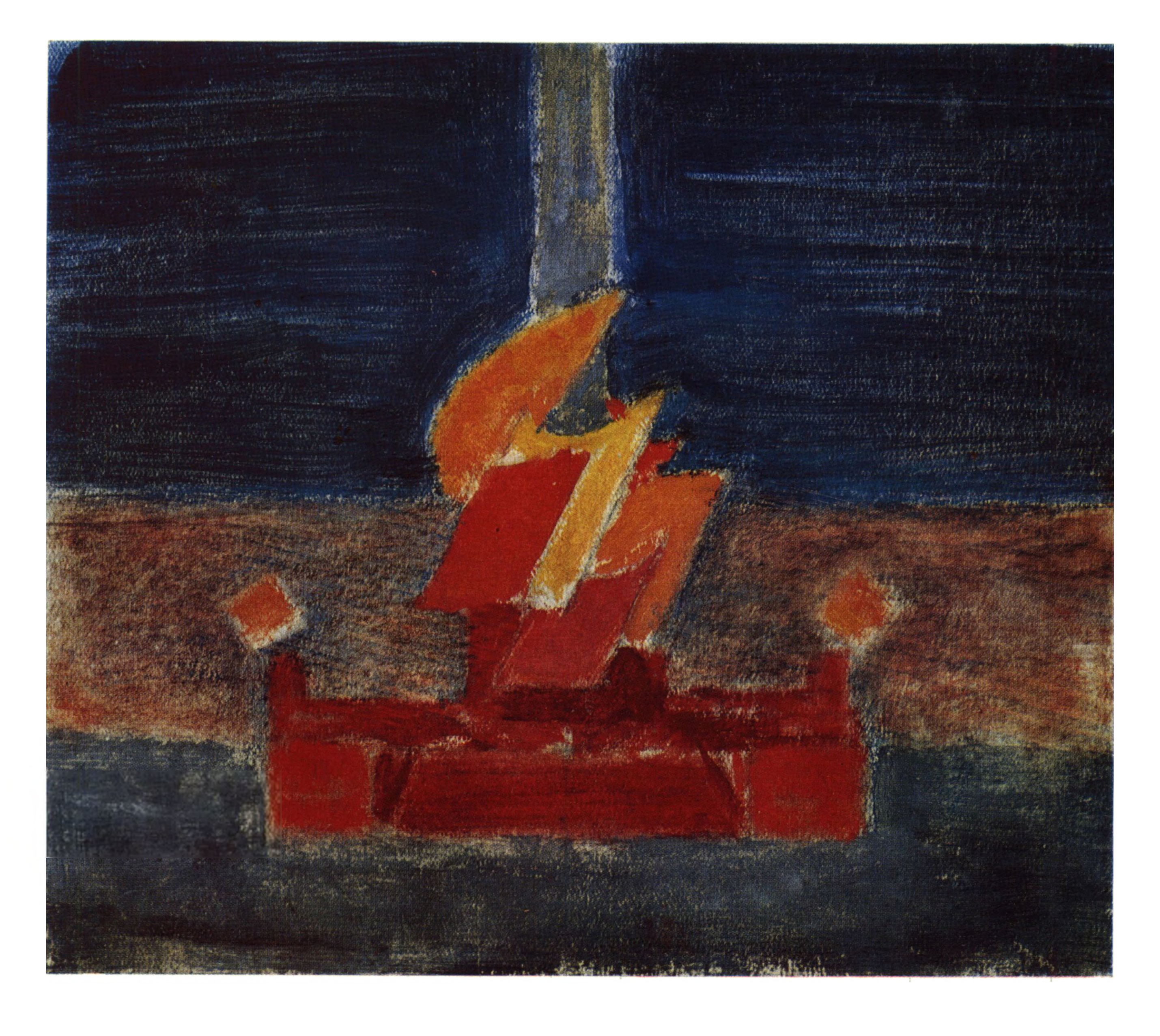
Б. Кустодиев. Жнея. Эскиз панно. 1918



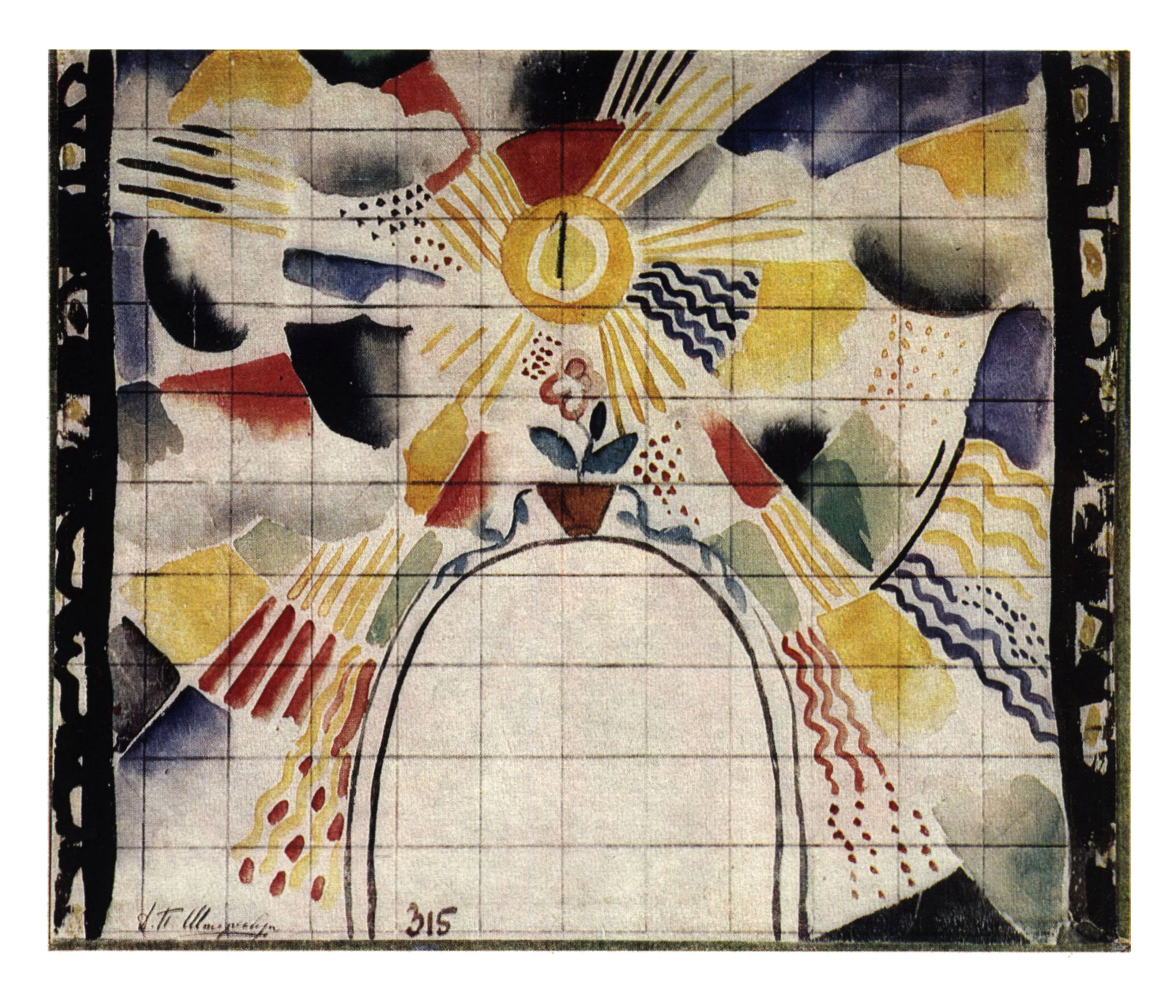
Б. Кустодиев. Пекарь. Эскиз панно. 1918



К. Петров-Водкин. Степан Разин. Эскиз панно. 1918



Н. Альтман. Александровская колонна при вечернем освещении.
Эскиз оформления площади Урицкого. 1918



Д. Штеренберг. Солнце свободы. Эскиз панно. 1918



А. Куприн. Искусство. Эскиз панно. 1918



И. Владимиров. Долой орла! 1917



И. Владимиров. Арест царских генералов. 1917—1918



А. Моравов. Заседание комитета бедноты. 1920



И. Бродский. В. И. Ленин и манифестация. 1919



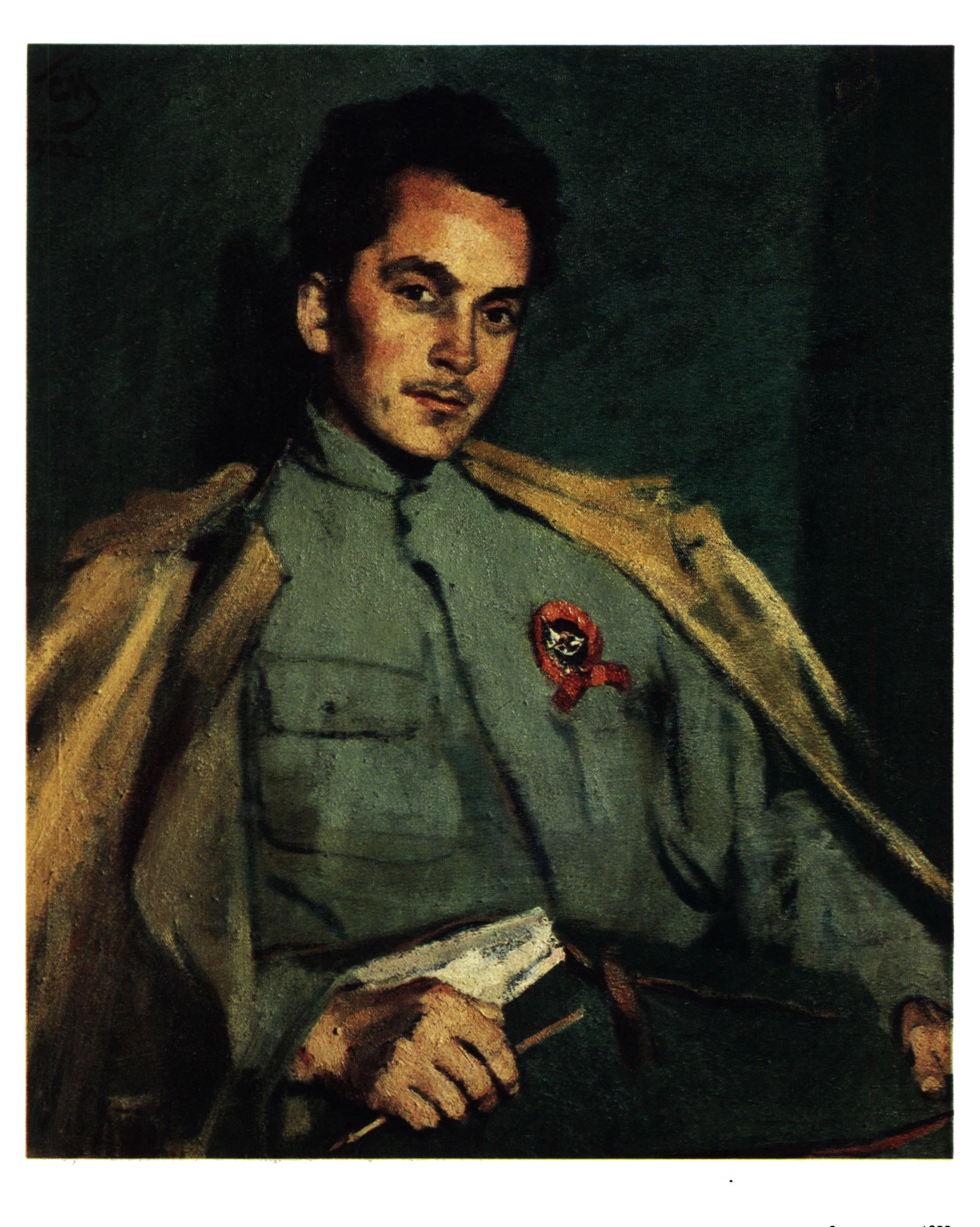
К. Юон. Купола и ласточки. 192[illegible]



К. Юон. Новая планета. 1921



К. Юон. Парад Красной Армии. 1923



С. Малютин. Портрет писателя Д. А. Фурманова. 1922





А. Рылов. В голубом просторе. 1918

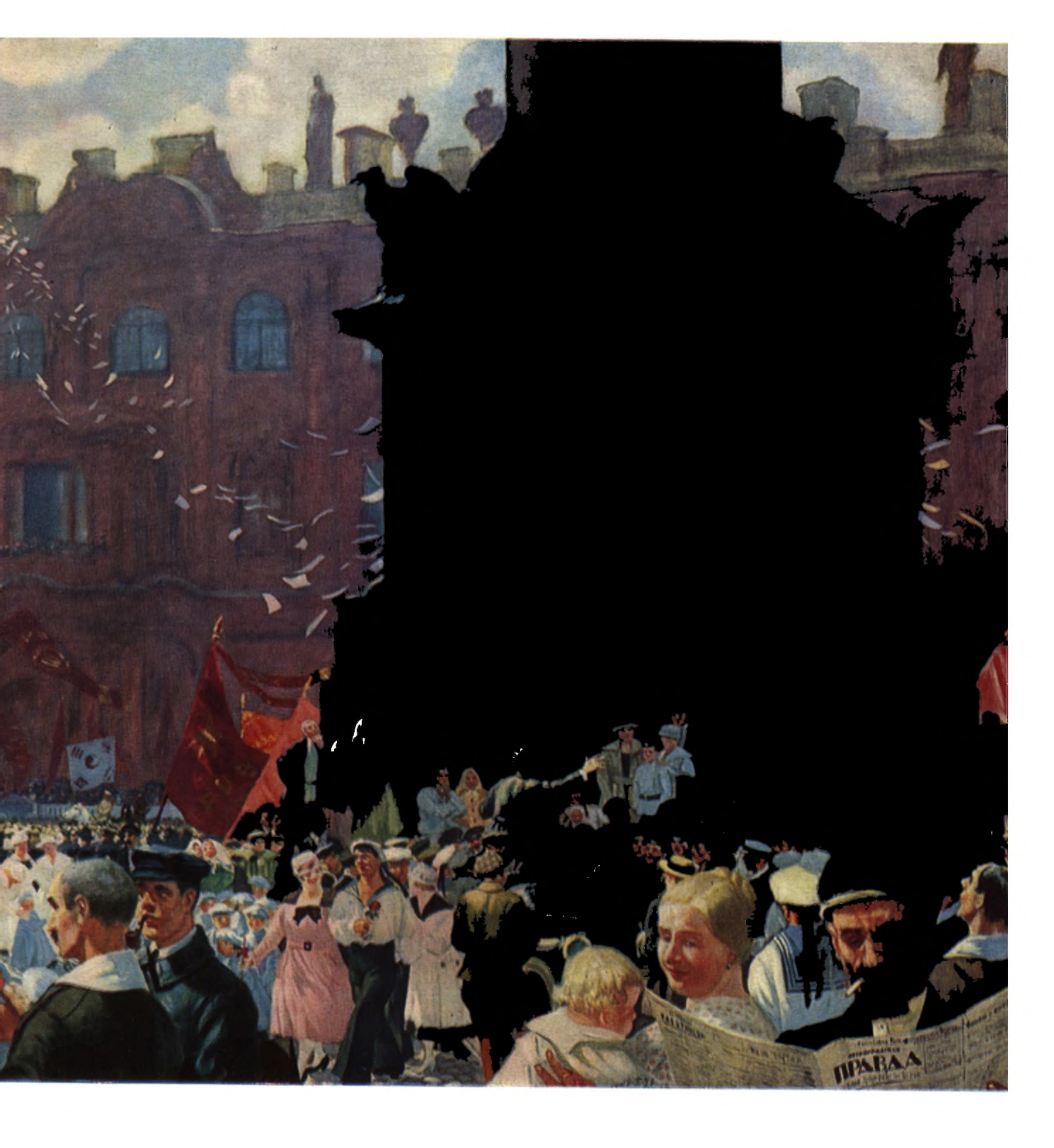


Б. Кустодиев. Большевик. 1920



Б. Кустодиев. 27 февраля 1917 года. 1917

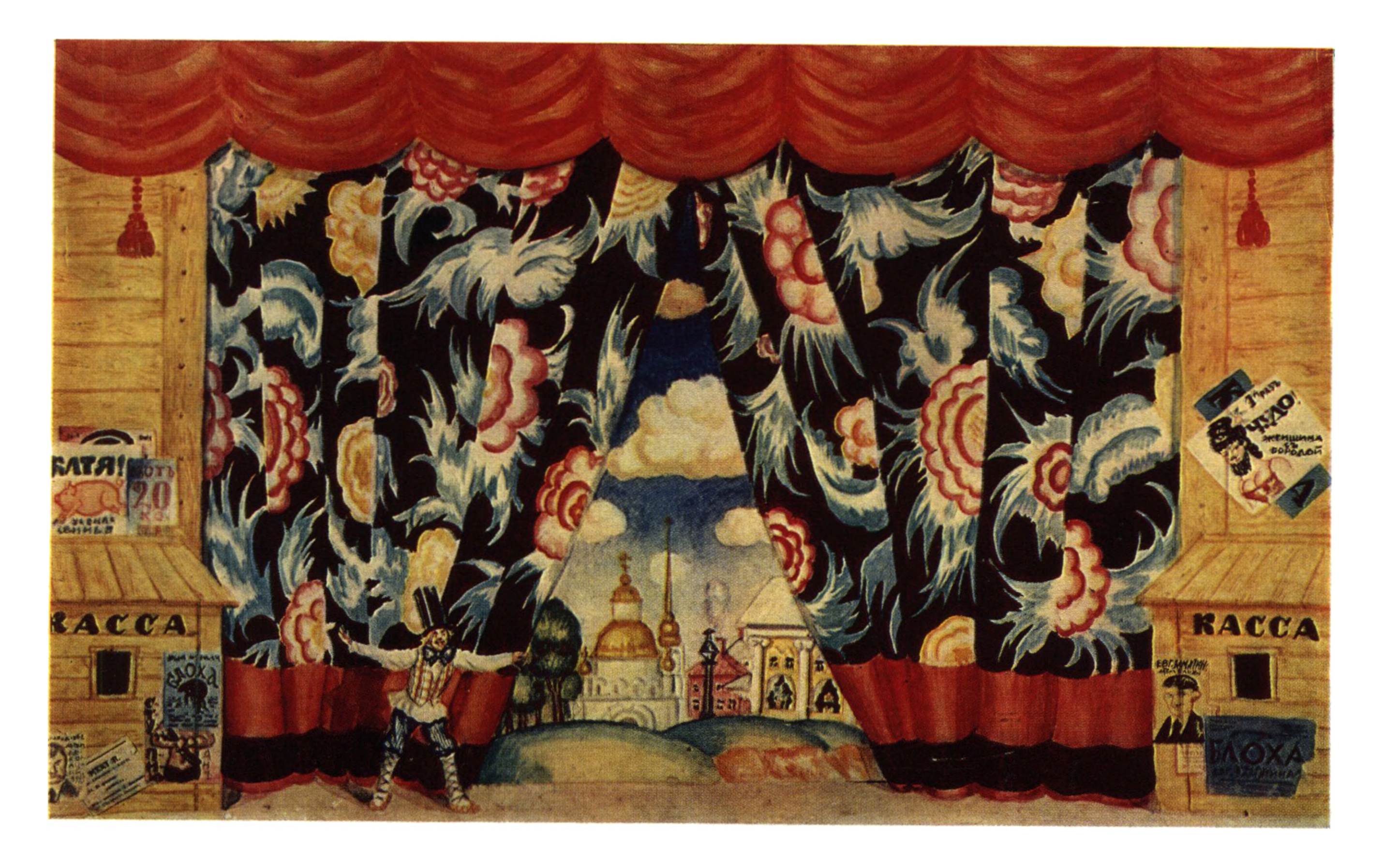

СОЮЗ ПИЩЕВИКОВ



Б. Кустодиев. Праздник II конгресса Коминтерна на площади Урицкого. 1921



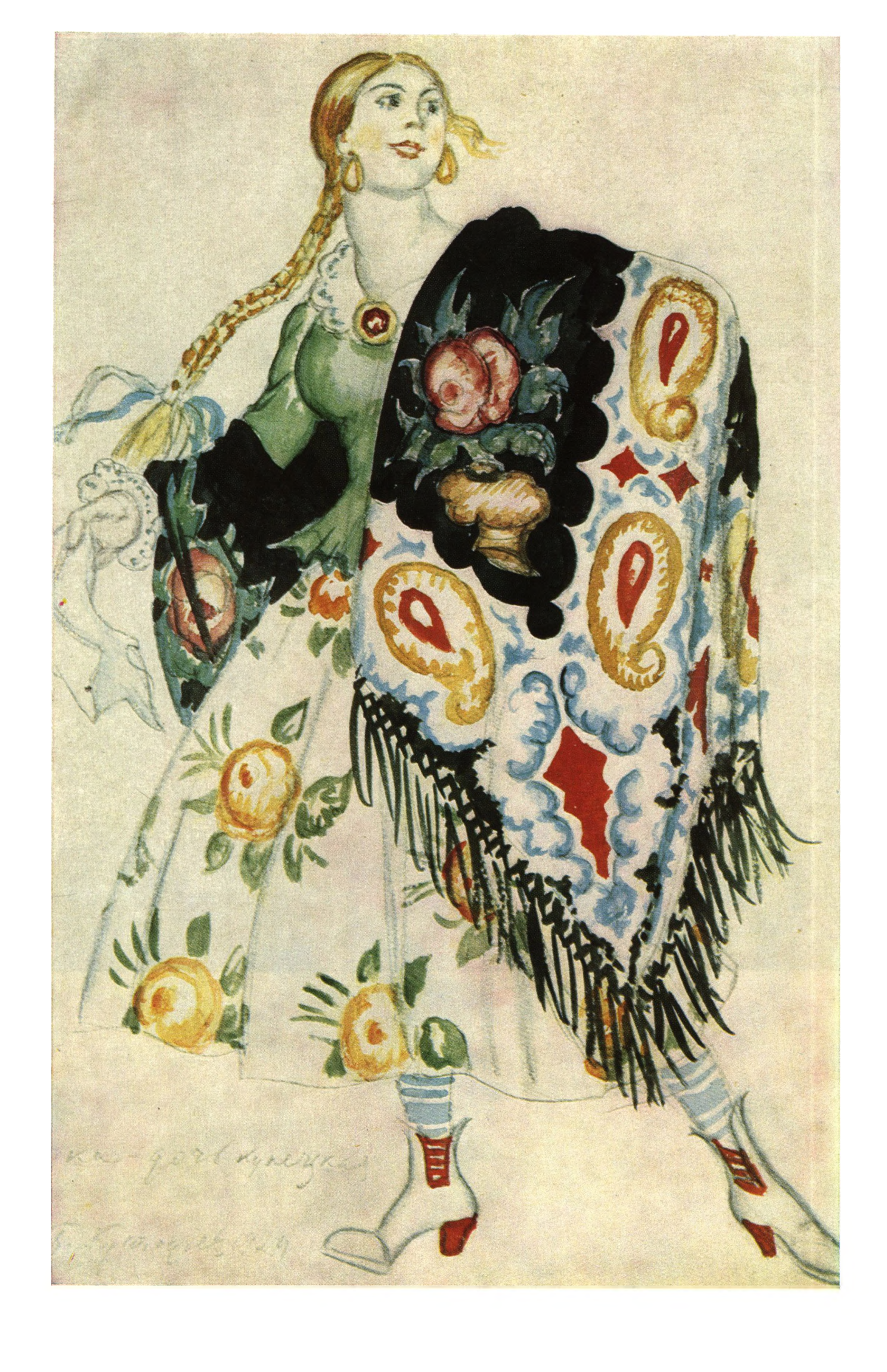
В. Маковский. Новое время. 1919



Б. Кустодиев. Эскиз декорации к спектаклю «Блоха»
по мотивам повести Н. С. Лескова. 1925



Б. Кустодиев. Аглицкая Меря. Эскиз костюма к спектаклю «Блоха» по мотивам повести Н. С. Лескова. 1925



Б. Кустодиев. Машка — дочь купецкая. Эскиз костюма к спектаклю «Блоха» по мотивам повести Н. С. Лескова. 1925



А. Куприн. Натюрморт с бутылкой и трубкой. 1920



Р. Фальк. Красная мебель. 1920



Д. Штеренберг. Селедки. 1917—1918



В. Лебедев. Натюрморт с палитрой. 1919



К. Петров-Водкин. Розовый натюрморт. 1918



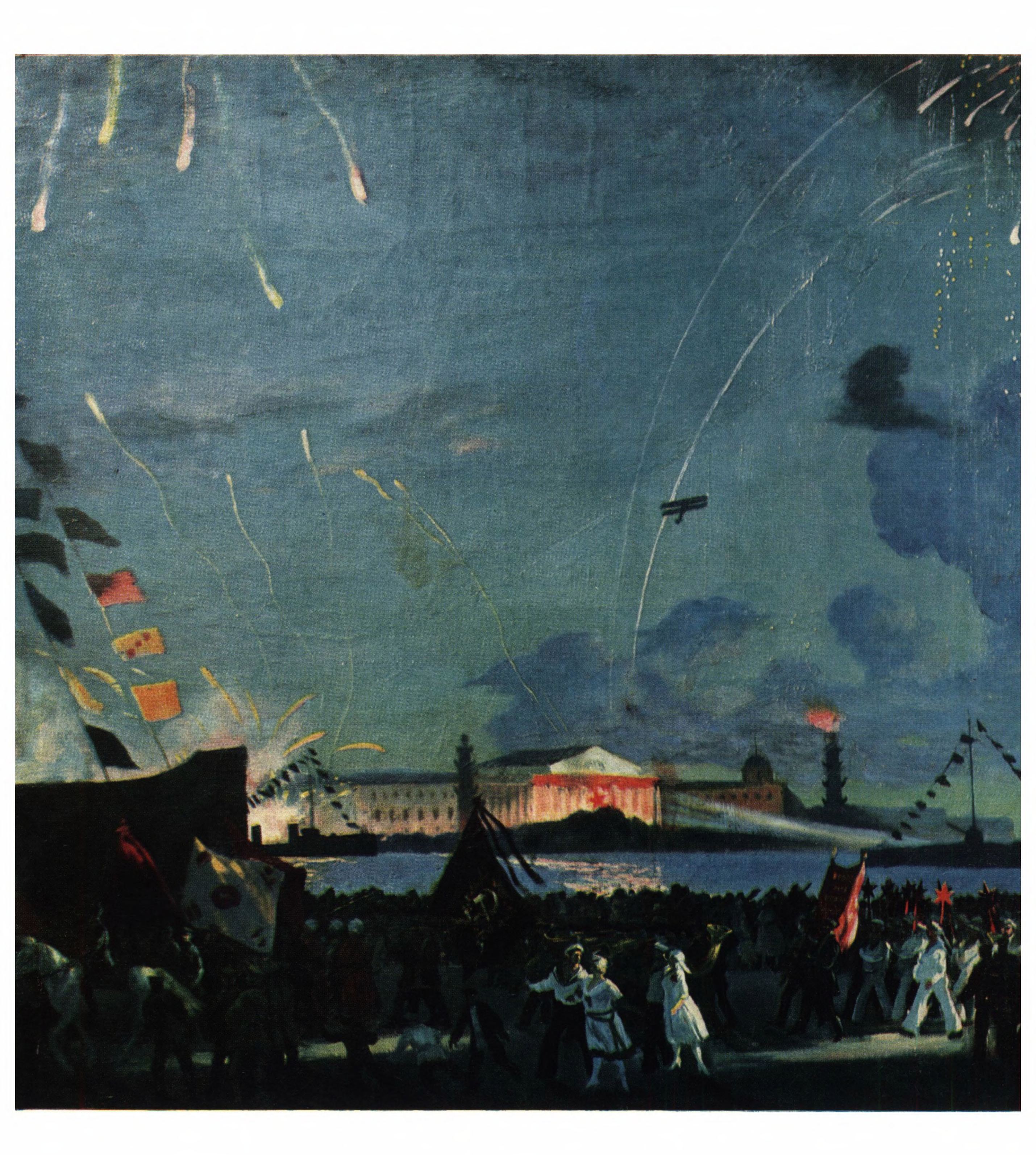
К, Петров-Водкин. Утренний натюрморт. 1918



К. Петров-Водкин. Селедка. 1918



К. Петров-Водкин. 1918 год в Петрограде. 1920





Б. Кустодиев. Ночной праздник на Неве. 1923



М. Греков. Вступление полка имени Володарского в Новочеркасск. 1920



М. Греков. Тачанка. «Пулеметам продвинуться вперед!» 1925







М. Греков. В отряд к Буденному. 1923



М. Греков. Ночная разведка. 1924



ГЛАВА II

ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ 20-х ГОДОВ.

ЗАВОЕВАНИЯ И ИТОГИ

РЕВОЛЮЦИЯ ПРИНОСИТ С СОБОЮ ИДЕИ ЗАМЕЧАТЕЛЬНОЙ ШИРОТЫ И ГЛУБИНЫ. ОНА ЗАЖИГАЕТ ВОКРУГ СЕБЯ ЧУВСТВА НАПРЯЖЕННЫЕ, ГЕРОИЧЕСКИЕ И СЛОЖНЫЕ [...]
ТАКИМ ОБРАЗОМ, Я ЖДУ ОТ ВЛИЯНИЯ РЕВОЛЮЦИИ НА ИСКУССТВО ОЧЕНЬ МНОГОГО, ПОПРОСТУ ГОВОРЯ — СПАСЕНИЯ ИСКУССТВА ИЗ ХУДШЕГО ВИДА ДЕКАДЕНТСТВА, ИЗ ЧИСТОГО ФОРМАЛИЗМА; РЕВОЛЮЦИЯ ДОЛЖНА ВОЗВРАТИТЬ ИСКУССТВО К ЕГО НАСТОЯЩЕМУ НАЗНАЧЕНИЮ, МОЩНОМУ И ЗАРАЗИТЕЛЬНОМУ ВЫРАЖЕНИЮ ВЕЛИКИХ МЫСЛЕЙ И ВЕЛИКИХ ПЕРЕЖИВАНИЙ.

А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ

«Время, вперед!» Этот короткий, но динамичный призыв стал лозунгом советской действительности 20-х и 30-х годов. Он вместил в себя волю и энергию трудящихся масс, строящих социализм. Сегодня мы воспринимаем его как символ того времени, к которому обращались просто и без церемоний, на «ты», с требованием—«Даешь!»

Время это, особенно первые годы после гражданской войны, было трудным и сложным. Разруха, обескровленная экономика городов и деревень, страшный голод в Поволжье.

Победа трудящихся, завоевание свободы и независимости для первой в мире республики Советов, мажорные аккорды, звучавшие в сердцах художников, преданных революции, столкнулись с трудностями и тяжестью повседневности.

Но несмотря на это, в художественном мире сразу стало заметным окончание войны, переход к мирной жизни. Лучшим свидетельством этого стала активизация выставочной деятельности.

1922 год был чрезвычайно плодотворным выставочным годом в сравнении с несколькими предыдущими. Большинство крупных русских художественных объединений вновь продемонстрировало возможности своего искусства, жизненность своих установок и позиций перед лицом нового зрителя, новой общественности. Этот экзамен на соответствие идейных и художественных позиций задачам современности был трудным и суровым. Кристаллизация советского искусства шла бурно, противоречиво и сложно.

В 1922 году Москва и Петроград показали практически все свои наличные художественные силы, выступив крупными выставками не только в России, но и за границей—в Берлине и во Флоренции.

В Москве были открыты: 47-я передвижная выставка картин (участвовало 54 художника, представлено 402 произведения), XVI (участвовало 38

художников, экспонировано 369 произведений) и XVII (участвовало 39 художников, экспонировано 300 произведений) выставки Союза русских художников. Под маркой «Мир искусства» в Москве выставились в основном члены бывшего «Бубнового валета» (16 художников представили 151 произведение).

Наряду со старыми художественными обществами, сложившимися еще до революции, в Москве в 1922 году активно вступают в жизнь новые организации, сформированные уже после революции и гражданской войны. Эти новые объединения вырастают из плоти новой жизни, по-разному выражая и общественно демонстрируя свою жизнеспособность, свою связь с современной действительностью и новыми задачами.

Во время «Выставки картин художников реалистического направления в помощь голодающим» инициативная группа решила организовать Общество художников революционной России, которое впоследствии было переименовано в Ассоциацию художников революционной России—АХРР. Уже в 1922 году АХРР организовала в Москве две выставки: «Выставку этюдов, эскизов, рисунков и графики из жизни и быта Рабоче-Крестьянской Красной Армии» и «Выставку картин, этюдов, эскизов, рисунков, графики и скульптуры «Жизнь и быт рабочих». АХРР сразу проявила себя жизнестойкой, действенной организацией, связав свою деятельность самым непосредственным образом с жизнью трудящихся масс.

В этом же году в Москве открывается 1-я выставка объединения художников «Бытие», 1-я выставка картин Нового общества живописцев, 1-я выставка картин союза художников и поэтов «Искусство—жизнь» («Маковец»).

В 1922 году в Петрограде открылась представительная выставка произведений художников «Мира искусства», на которой выступили многие коренные участники этого объединения (45 художников экспонировали 382 произведения). Также была открыта Выставка картин группы художников-передвижников. В залах Академии художеств состоялась 1-я выставка скульптуры, а в помещении Общества поощрения художеств—5-я выставка Общины художников (участвовало 66 художников, 328 произведений).

Петроград внес жанровое разнообразие в выставочную деятельность: состоялась 2-я отчетная выставка фарфора и Выставка эскизов театральных декораций и работ мастерских декоративного искусства за 1918—1922 годы.

На выставке «Объединение новых течений в искусстве» были представлены К. Малевич, В. Татлин, С. Приселков и другие. Среди общей выставочной деятельности «левые» выглядели довольно скромно, и это было связано в первую очередь с тем внутренним кризисом, который переживал весь «левый фронт» в живописи.

Общий итог развития «левого» искусства сразу после Октября подвел А. Ган в своей книге «Конструктивизм».

«Наша эпоха—эпоха индустриальная. И скульптура должна уступить место пространственному разрешению вещи. Живопись не может состязаться со светописью, т. е. с фотографией. Театр смешон, когда продуктом наших

дней являются вспышки «массового действа». Архитектура бессильна остановить развивающийся конструктивизм».

«Интеллектуально-материальное производство устанавливает трудовые взаимоотношения и производственную связь с наукой и техникой, вставая на место искусства [. . .]»

«Четыре года небольшие кадры по числу, но значительные по качеству, руководили в стране искусством, перестраивая школы и мобилизуя силы. Но и в этой счастливой атмосфере не удалось прочно установить новые формы художественных выражений, так как левые группы не нашли в своей среде социально грамотных революционеров. Индивидуально-профессиональные завоевания в области своего мастерства они поставили над задачами пролетарской революции. Это было главной причиной их падения».

«Без искусства, через интеллектуально-материальное производство—конструктивист становится в пролетарский строй для борьбы с прошлым, для завоевания будущего».

«Наш конструктивизм боевой и непримиримый: он ведет суровую борьбу с подагриками и паралитиками, с правыми и левыми живописцами, словом, со всеми, кто хоть сколько-нибудь защищает спекулятивную художественную деятельность искусства»[1].

Все это не оставляет сомнения в том, что в 1922 году «левые» сами констатировали свой приход к тупику. Живопись, впрочем, как и все искусство, ими отвергается, и на первых страницах своей книги Ган объявляет: «Смерть искусству!»

«Теория, мой друг, суха, но зеленеет жизни древо»,—сказал Гете. Так живопись, поверженная «левыми» теоретически, продолжала существовать и развиваться. И взлет выставочной деятельности в 1922 году, сразу после окончания гражданской войны,—яркое тому свидетельство.

Не менее насыщенным выставочным годом был и 1923-й. В Москве была организована 48-я передвижная выставка картин (Товарищества передвижных художественных выставок), весенняя выставка Союза русских художников, выставка АХРР «Уголок имени В. И. Ульянова-Ленина», вторая выставка объединения художников «Бытие», четвертая выставка «Обмоху» (Общество молодых художников) и другие. Среди выставок Петрограда следует отметить «Выставку картин петроградских художников всех направлений. 1919—1923», на которой участвовало 263 художника и было экспонировано 1621 произведение.

В том же 1923 году выходит в свет три номера журнала «Русское искусство», который дает обзор художественной жизни Москвы и Петрограда (воскрешая в какой-то степени деятельность журнала «Аполлон»). Вкусы и требования к живописи тех лет выступают на его страницах выпукло и ощутимо, в особенности по отношению к старым заслуженным объединениям.

Без лишней резкости и полемической заостренности объявив себя журналом, стоящим «вне линии борьбы и поэтому претендующим более верно оценивать положение», этот журнал в статье от редакции констатирует:

«Только теперь, к новому 1923 году, русская жизнь переходит к спокойному учету накопленного ею за «ударные» годы войны и революции опыта, к мирному и созидательному деланию [...] Живопись нуждается в особенном внимании именно потому, что с ходом войны и революции она частью замерла, частью отклонилась в сторону научно-технических отвлеченностей или даже уступила место непосредственной обработке реальных материалов. Нисколько не отрицая ценности этих подсобных исканий в искусстве, мы все же полагаем, что они отнюдь не могут заменить самого искусства живописи»[2].

Приняв вежливый, корректный и уважительный тон по отношению ко всевозможным течениям и явлениям художественной жизни тех лет, критики журнала, в частности Я. Тугендхольд, пытаются поставить диагноз современному состоянию искусства и определить дороги в будущее.

«Как ни грандиозны задачи, стоящие перед новой Советской Россией,— в области непосредственного жизнестроительства, т. е. архитектуры, художественной индустрии и инженерии,—пишет Я. Тугендхольд,—но и станковая живопись как самостоятельная ветвь духовной культуры имеет в ней право на существование и внимание. Весь вопрос только в том, чтобы эта живопись... была на высоте как своего великого прошлого (древнерусское искусство, XVIII век и отдельные вершины XIX), так и своей великой исторической эпохи.

С этой точки зрения зимний сезон 1922/23 года должен был явиться некоим «проверочным испытанием», как бы своего рода смотром живописным силам, снова вышедшим на поверхность. И действительно, одно за другим прошли выступления «Союза», «Передвижной», «Выставки Красной Армии» и, наконец, бывшего общества «Бубнового валета». Что касается «левых» художников, то за исключением небольших выступлений в Музее живописной культуры, они себя почти не проявляли, будучи гораздо менее организованными, нежели «правые», и пожирая друг друга в «подполье» лабораторных келий...

Что же показали упомянутые выставки? Увы—прежде всего, что [...] поскольку живопись отображает революцию, она слабо ощущает ее пафос, что вообще никакого сдвига и живительного обновления еще не произошло. Это особенно бросилось в глаза на выставках «Передвижников» и «Союза», относительно которых можно сказать: на Шипке все спокойно. Те же мотивы, те же приемы: точно кругом все по-старому...»[3]

Подобный диагноз, только выраженный иначе, можно встретить у многих критиков тех лет: констатация переходного периода в развитии советской живописи и рекомендации для дальнейшего ее развития.

1922 год явился переходным от эпохи военной интервенции и гражданской войны к строительству мирной жизни. Эпоха военного коммунизма сменяется периодом новой экономической политики—нэпом.

В связи с этим в буржуазной искусствоведческой литературе, а также в статьях некоторых «левых» критиков 20-х годов часто можно встретить объяснение кризиса «левого» искусства, повышенного интереса художников

и критиков этих лет к станковой живописи, к реалистическому искусству только нэпом, частичной уступкой вкусу и требованиям мелкой буржуазии и частного капитала.

Конечно, нэп определенным образом сказался на состоянии изобразительного искусства. В чем это проявилось? В первую очередь, в появлении частных заказов, в особенности на портреты, в формировании частного рынка и покупателя. Вкусы и запросы такого сорта покупателя и заказчика определенные: самодовольное мещанство, вроде героя «Бани» В. Маяковского главначпупса Победоносикова, желающего быть изображенным кистью «портретиста, баталиста, натуралиста» Бельведонского «ретроспективно, то есть как будто бы на лошади».

Но будет по меньшей мере странным связывать стихию мелкобуржуазного вкуса с проблемами развития советской живописи, с проблемами становления искусства социалистического реализма.

Идейность и высокое художественное мастерство, отражение тем революции, строительства социализма, труда и быта трудящихся масс—все эти задачи, вставшие перед советским искусством, не могли и никогда не могут возникнуть у мелкобуржуазного потребителя.

Связывать подъем реалистической живописи в 20-е годы со вкусами нэпманов, объяснять именно этой стороной дела дальнейшее развитие и укрепление реализма—это не просто поверхностное суждение, но и умозаключение, сознательно или невольно искажающее суть процессов, происходивших в советском искусстве в 20-е годы.

■

Развитие художественной жизни 20-х годов шло в русле деятельности многочисленных объединений, групп и группировок. Иногда такое развитие принимают за характерное явление именно этого времени. Но это не совсем так. Предреволюционное искусство также существовало в рамках различных обществ и организаций. С этой точки зрения в 20-е годы не произошло ничего нового.

Новым в 20-е годы было не наличие многочисленных художественных обществ—новыми были задачи, поставленные перед советским искусством, подъем культурной революции, которые и определили на первых порах пестроту лозунгов и манифестов различных объединений, каждое из которых со своей художественной платформы пыталось осмыслить и отобразить происходящие события.

В 1922 году в художественный мир вливается большой отряд художников, которые воевали на фронтах гражданской войны. Они пришли в искусство, пройдя сквозь суровые годы войны, с «марсианской жаждой творить» (по выражению Николая Тихонова).

Они сразу попали в круговорот художественных споров и дискуссий о новом искусстве и немедленно оказались перед выбором пути своего художественного развития.

Да, в это время, когда недоставало хлеба, духовной энергии, творческого энтузиазма, неутомимости в строительстве подлинной культуры социализма было необыкновенно много!

Именно эти новые художественные силы и новый зритель, вернувшиеся с войны и отстоявшие революцию, с твердостью и убежденностью тех, кто победил, объявили окончательный приговор в пользу станковой живописи, в защиту картины, за утверждение реализма.

Медленно и постепенно на протяжении 20-х годов задачи создания советской тематической картины стали главными в деятельности подавляющего большинства обществ и объединений.

Новое общество живописцев (НОЖ) в своей программе-платформе 1922 года заявило: «Мы, бывшие левые в искусстве, были первыми, почувствовавшими всю беспочвенность дальнейших аналитически-схоластических блужданий, все более и более далеких от жизни, от искусства.

Мы пришли к тупику [...]

1. Мы верим в грядущее искусство, верим, что жизненные силы его не иссякли, что средства и свойства его еще в силах систематизировать чувства революционной среды. Верим в то, что будущее несет новую форму живописи, соответствующую темпу современности, современной психике.

2. Любим искусство, и отказ от него для нас равносилен отказу от самих себя.

3. Надеемся преодолевать все трудности, стоящие на нашем пути, и вплотную подойти к жизни и настоящему искусству.

Отсюда ясно, каким должно было быть искусство, к которому мы обратили свои взоры.

Живописью предметной и реалистической»[4].

Отношение к «левому» искусству и стремление к живописи предметной и реалистической члены общества НОЖ выразили вполне определенно. Судя по их выставке 1922 года, на которой выставлялись С. Адливанкин, Г. Ряжский, М. Перуцкий и другие, положительная программа им была еще не вполне ясна, но уже здесь были подтверждены главные их принципы. Многие работы «ножовцев» носили сатирический, порой гротескный характер, основанный на приемах живописи и росписей на ярмарках, в балаганах, в русском лубке. Своими картинами «ножовцы» высмеивали мещанство и нэпманов.

В 1924 году Новое общество живописцев влилось в общество «Бытие», которое было организовано в 1921 году группой молодых художников. Впоследствии в него вошли П. Соколов-Скаля, Ф. Богородский, Г. Сретенский и другие. В каталоге 5-й выставки 1927 года, оглядываясь на пройденный путь, члены «Бытия» писали: «Протест против крайностей левого искусства, к 1921 г. пришедший в лице конструктивизма к полному отрицанию станковой живописи и ее социального значения, явился связующим звеном между организаторами «Бытия». Лозунг крепкого реалистического искусства в дальнейшем развивался и углублялся обществом. Являясь по преемственности наследником «Бубнового валета», «Бытие» в последующем развитии отка-

залось от свойственного своему предшественнику сугубо формального отношения к вещи. Таким образом, базируясь на приемах и методах, выработанных «Бубновым валетом», «Бытие» подошло к проблеме нового содержания»[5].

Молодые художники «Бытия» группировались вокруг старых мастеров «Бубнового валета», которые подчас вместе с ними участвовали на выставках «Бытия», а в течение 1926 года некоторые из них даже состояли членами этого общества (П. Кончаловский, А. Куприн, А. Осмеркин).

Свою последнюю, седьмую, выставку общество «Бытие» организовало в 1929 году, и на протяжении всего времени существования общества члены его активно поддерживали и развивали принципы станкового искусства. В обществе «Бытие» молодежь постигала школу живописной культуры, а старшие художники приближались к освоению современных революционных сюжетов.

К деятельности «Бытия» внимательно присматривался Луначарский, оценивая ее в своих критических разборах «На выставках» (1925) и «По выставкам» (1926)[6].

Отмечая удачи и достижения отдельных художников — членов «Бытия», Луначарский строго критически рассматривал их работу в связи с теми задачами, которые предстояло решать молодому советскому искусству.

«Молодежь «Бытия»,—писал Луначарский,—объяснила мне, почему она не влилась сразу в АХРР. «Мы хотим, чтобы революция отразилась непосредственно на нашей технике, мы хотим подготовить живопись высокого качества для служения революции».

Но невольно спрашиваешь себя: действительно ли подготовить живопись высокого качества можно только на натюрмортах, на обнаженных или полуобнаженных женщинах, на портретах случайных людей, на нехарактерных для переживаемого времени безразличных сюжетах и т. д.?

А между тем именно это подавляюще преобладает на выставке. Разве нельзя развивать свою технику на сюжетах более интересных, чем куча яблок, вываленных на стол еще Сезанном? [...]

Вряд ли «Бытие» на совсем правильном пути: может быть, лучше прекратить ему свое сепаратное бытие и влиться в общее русло АХРР. Никто не помешает там художникам развивать свою технику»[7].

Возникшее в 1922 году общество «Маковец» (первоначально называвшееся союзом художников и поэтов «Искусство—жизнь»), просуществовав недолго и организовав всего три выставки (последняя открылась в декабре 1925 года), помогло формированию некоторых крупных советских художников—членов этого общества: С. Герасимова, Н. Чекрыгина, А. Фонвизина, А. Шевченко, В. Рындина, Н. Чернышева и других.

Художники «Маковца» пытались осмыслить свершившуюся революцию и происходящие грандиозные перемены в общественной жизни в двух направлениях. Если один из создателей и идеологов этого общества Н. Чекрыгин воплощал происходящие события в образах романтических и отвлеченных от повседневности, то такие художники, как С. Герасимов и Н. Черны-

шев, наоборот, старались в образах конкретных людей и событий подчеркнуть романтику, силу и пафос революции.

Теперь стало известно, что большая коллекция работ художников «Маковца» находится в Дании и в будущем она постоянно будет экспонироваться в Государственном музее искусств в Копенгагене [8]. В этой коллекции особую ценность представляют восемь работ С. Герасимова, среди которых «Три крестьянина (Мужики)» (1923), «Крестьянин» (1925), «Кожевники» (1925) и другие произведения, созданные в период существования общества «Маковец».

Серьезное художественное воздействие на творческую жизнь 20-х годов оказали общества «Жар-цвет» и «4 искусства», состоявшие в основном из мастеров, сложившихся еще до революции.

Начиная с 1924 года, на выставках «Жар-цвет» участвовали К. Богаевский, М. Волошин, М. Добужинский, В. Домогацкий, Д. Кардовский, Е. Кругликова, Д. Митрохин, А. Остроумова-Лебедева и другие, показывавшие пример высокой, в первую очередь графической, культуры.

Еще более сложным и неоднородным по своему составу было общество «4 искусства» (живопись, графика, скульптура, архитектура), объединившее художников самых разных направлений—от бывших членов «Мира искусства» до К. Малевича, Эль Лисицкого, И. Клюна.

На выставке 1925 года в Москве «4 искусства» показались своим основным составом: П. Кузнецов, М. Сарьян, К. Петров-Водкин, В. Фаворский, К. Истомин, А. Матвеев, И. Чайков, Н. Ульянов, Н. Купреянов, П. Митурич, Л. Бруни, П. Павлинов, И. Нивинский, А. Кравченко и другие мастера.

Общество «4 искусства», состоявшее из видных художников, выступило с довольно общей программой «живописного реализма». «Рост искусства и развитие его культуры находятся в таком периоде, что его специфической стихии свойственно с наибольшей глубиной раскрываться в том, что просто и близко человеческим чувствам.

В условиях русской традиции считаем наиболее соответствующим художественной культуре нашего времени живописный реализм» [9].

Несмотря на краткость и некоторую неопределенность такой программы, многие художники общества постепенно, но последовательно подошли к отражению современности, во многих своих произведениях соединив высокое мастерство с идейной глубиной.

Даже в рамках самого «левого» искусства в начале 20-х годов все отчетливее и яснее различима тяга к станковой живописи. Молодые вхутемасовцы решительно, как и все, что они делали, совершают поворот к станковизму, позднее записав в своей программе:

«а) отказ от отвлеченности и передвижничества в сюжете;

б) отказ от эскизности как явления замаскированного дилетантизма;

в) отказ от псевдосезаннизма как разлагающего дисциплину формы, рисунка и цвета;

г) революционная современность и ясность в выборе сюжета;

д) стремление к абсолютному мастерству в области предметной стан-

ковой живописи, рисунка, скульптуры в процессе дальнейшего развития формальных достижений последних лет;

е) стремление к законченной картине;

ж) ориентация на художественную молодежь»[10].

Это была программа Общества станковистов (ОСТ), которое организовалось в 1925 году на своей первой выставке, а перед этим, в 1924 году, выявило свои силы и возможности на «1-й дискуссионной выставке объединения активного революционного искусства», где был представлен целый калейдоскоп художественных групп: «Быт», «Объединение трех», «Конкретивисты», «Конструктивисты», «1-я рабочая организация художников» и другие.

На первой и второй выставках ОСТа выступили главные художественные силы этого объединения: А. Дейнека, Ю. Пименов, А. Гончаров, Д. Штеренберг, А. Тышлер, П. Вильямс, Н. Шифрин, С. Лучишкин, А. Лабас, Н. Денисовский и другие.

Художественная жизнь Петрограда в 20-х годах также изобиловала многочисленными группами и группировками. Например, на «Выставке картин петроградских художников всех направлений (1919—1923)» в 1923 году приняли участие такие объединения, как Товарищество передвижников, «Мир искусства», Общество имени А. И. Куинджи, Общество индивидуалистов, Община художников, «Око», Группа 16, «Уновис», Пролеткульт и другие объединения, а также отдельные художники, не принадлежащие к обществам.

В Петрограде периодически выставлялись представители старых художественных объединений, проводились выставки Ассоциации художников революционной России и «4-х искусств», их петроградские отделения и группы; почти ежегодно организовывало выставки многочисленное Общество имени А. И. Куинджи.

В 1926 году в Ленинграде сформировалось родственное ОСТу общество «Круг художников» из молодежи, среди которой выделялись А. Пахомов, А. Самохвалов, В. Пакулин.

В своей декларации «круговцы» писали: «Круг» считает, что темой картины должны быть такие значительные кристаллизовавшиеся, обусловленные эпохой явления, которые могли бы дать ей устойчивость во времени, значительность и монументальность форм [...]

Учитывая, что передовым мировоззрением нашей эпохи является научно-марксистское, реалистическое, что реализм как метод художественного восприятия жизни всегда был присущ поднимающимся классам и в искусстве совпадал с профессиональным максимумом, «Круг» в основу своей работы кладет реалистический метод»[11].

В 1924 году в Москве было организовано Общество художников имени И. Е. Репина (в связи с восьмидесятилетием со дня рождения художника), в которое вошли в основном его бывшие ученики: И. Грабарь, И. Бродский, В. Мешков и другие.

В 1927 году в каталоге выставки этого общества было заявлено: «В период усвоения достижений прошлого изоискусства, когда перед нами проходит вереница школ и имен, имя Репина, его искусство должно иметь одно из первых мест, на нем должно быть сосредоточено особенное внимание. Уметь выявлять общественно необходимое содержание в произведениях искусства, создавать через радость искусства убедительное утверждение лучшего бытия человечества, творить произведение, где содержание диктует форму, а не наоборот, где форма и способ выражения создают радость и способность жить, есть удел немногих художников, к каковым мы относим имя и искусство Репина»[12].

Перечисление художественных объединений, существовавших в 20-е годы, можно продолжить как организациями, куда входили сложившиеся мастера, так и молодежными объединениями.

Кочующая группа мастеров «Бубнового валета», сначала сблизившаяся с «Бытием», затем создала общество «Московские живописцы», а впоследствии снова сформировала самостоятельное Общество московских художников — ОМХ.

В 1927 году из АХРР выходит группа мастеров старшего поколения, создавшая Общество художников-реалистов—ОХР, куда наряду с Н. Касаткиным и С. Малютиным вошли и молодые художники.

Но было бы чересчур схематичным ограничивать развитие русского изобразительного искусства 20-х годов деятельностью художественных групп и группировок. Целый ряд крупных русских художников вообще не входил ни в какие объединения, периодически выставляясь на различных выставках. Но это обстоятельство не мешало, например, такому выдающемуся русскому художнику, как М. Нестеров, сыграть огромную роль в развитии советского искусства. Так же, как и художники «Мира искусства», такие, как И. Грабарь, Б. Кустодиев и другие, содействовали укреплению профессионального мастерства, высокой художественной культуры у молодых советских художников.

Таким образом, можно сделать некоторые важные для характеристики искусства 20-х годов выводы. Процесс утверждения станковой живописи шел неуклонно и широко, причем этот процесс развивался и набирал силу под флагом освоения новой, рожденной революцией тематики, укрепления позиций реалистического искусства.

Становление и развитие советской русской живописи шло на основе использования лучших образцов, традиций русского и мирового изобразительного искусства. Связь между нарождающимся новым и предшествующим русским искусством являлась не механическим продолжением старого опыта, а была необыкновенно сложной и противоречивой, особенно в первые послереволюционные годы.

Амплитуда колебания мнений о возможности использовать старое искусство в новых исторических условиях советской действительности была велика: от прямого отказа от прошлого до буквального продолжения предреволюционной художественной деятельности (например, выставки Союза

русских художников и «Мира искусства» в 1922 году). Во всех этих взглядах и мнениях необходимо было разобраться, выявить наиболее жизнеспособные силы для дальнейшего развития искусства в молодой Советской республике. Наша партия и Советское государство последовательно определяли направление строительства советской культуры, постепенно выявляли особенности новаторской сущности социалистического искусства, опираясь на марксистско-ленинскую философию, учитывая коренные интересы трудящихся масс.

Диалектическое понимание процесса развития полностью применимо и к области искусства. «Не голое отрицание,—писал В. И. Ленин,—не зряшное отрицание, *не скептическое* отрицание, колебание, сомнение характерно и существенно в диалектике,—которая, несомненно, содержит в себе элемент отрицания и притом как важнейший свой элемент,—нет, а отрицание как момент связи, как момент развития, с удержанием положительного, т. е. без всяких колебаний, без всякой эклектики»[13].

Историческая преемственность в новых условиях, после свершения революции, характеризовалась не механическим продолжением, но такой связью с прошлым, когда новое сохраняло и несло в себе все положительное предшествующего опыта.

Настойчивые поиски, а вместе с ними, сопутствуя им, борьба мнений, взглядов, теорий шли по всему изофронту (как называли в то время изобразительное искусство). В процессе формирования советского искусства можно заметить два определенных направления, имеющих два источника развития: одно связано с освоением достижений демократического искусства художников 60—80-х годов XIX века; второе—с течениями русского искусства предреволюционных лет и с прогрессивным западноевропейским искусством 20-х годов. В середине 20-х годов эти два направления оформляются в относительно стойкие художественные объединения, которые имели ведущую роль в развитии русского советского искусства и, как правило, в то время противопоставлялись друг другу: Ассоциация художников революционной России (АХРР), крупнейшая художественная организация, имевшая филиалы по всей стране, и менее многочисленное и более молодое по составу—Общество станковистов (ОСТ).

Процесс развития советского изобразительного искусства первого послереволюционного десятилетия проходил в острой борьбе нового со старым, когда постепенно, пройдя через массу трудностей, противоречий, отступлений, кризисных ситуаций, рождались первые произведения советского искусства, составившие его золотой фонд, теперь для нас уже классические.

■

В самом начале 20-х годов, в период всеобщих художественных поисков—как создать подлинно народное искусство, которое бы не только отражало жизнь народа, но и было доступно пониманию народных масс, жадно приобщавшихся после революции к сокровищам культуры,—возрождается практика передвижных выставок. На организованных двух передвижных

выставках—47-й и 48-й—возникает идея создания нового художественного объединения.

13 мая 1922 года на «Выставке картин художников реалистического направления в помощь голодающим» инициативная группа (С. Малютин, Е. Кацман, П. Радимов, П. Шухмин, Б. Яковлев и другие) начала организовывать Ассоциацию художников революционной России (АХРР). За короткое время, уже к 1 ноября 1922 года, это общество объединило около 150 человек, где рядом со старшими—С. Малютиным, Н. Касаткиным к уже названным присоединились молодые художники-реалисты Н. Терпсихоров, Г. Савицкий, В. Перельман и другие.

В противовес различным существующим тогда группировкам члены АХРР заявили в своей программе: «Наш гражданский долг перед человечеством—художественно-документально запечатлеть величайший момент истории в его революционном порыве.

Мы изобразим сегодняшний день: быт Красной Армии, быт рабочих, крестьянства, деятелей революции и героев труда»[14].

АХРР развернула многообразную и кипучую деятельность. Ежегодные выставки АХРР на протяжении 20-х годов привлекали самое большое количество участников и зрителей, среди всех выставок, организованных какими-либо объединениями.

Полезная деятельность АХРР по консолидации художественных сил на основе реалистического изображения событий революции и трудового героизма народа получила горячую поддержку видных деятелей Коммунистической партии и Советского государства—М. В. Фрунзе, Е. М. Ярославского, Н. К. Крупской, К. Е. Ворошилова, а также, естественно, и наркома просвещения А. В. Луначарского.

Например, в докладе на пятом съезде Всерабиса 8 мая 1925 года Луначарский дает оценку достижениям АХРР: «В работах АХРР теперь имеется наличие несомненного повышения качества, при таком иногда любовном и умелом углублении современного быта, что это раскачало наш первоначальный пессимизм. АХРР зацепил своей последней выставкой большие массы, которые не удалось зацепить нашему левому искусству, несмотря на имеющиеся к этому предпосылки. Выставка АХРР была переполнена самым настоящим пролетариатом: рабочими, красноармейцами, пролетарским студенчеством, которые с великим волнением останавливались на экспонатах [...] Ряд крупных мастеров теперь вошел в АХРР и, вероятно, будет входить и в дальнейшем. Теперь АХРР является главным руслом для нашего изобразительного искусства, и последние его работы намечают тот тип искусства, который в ближайшем будущем явится, по-видимому, доминирующим [...]»[15].

Необходимо остановиться на одной достаточно сдержанной по тем временам полемике между А. Луначарским и Я. Тугендхольдом в связи с деятельностью АХРР. Ни одно из художественных объединений, активно действовавших в первой половине 20-х годов, не вызывало столь яростной и непримиримой полемики, какую вызвала работа АХРР. Именно в связи с

творческой практикой этой ассоциации во всей остроте встали два важнейших вопроса советского изобразительного искусства: отражение революционной тематики и современного быта и отношение к традиции демократического искусства передвижников.

Луначарский, во многом соглашаясь с позицией Тугендхольда в частностях, активно возражает ему в главном, существенном: именно АХРР, а не какому-либо другому художественному объединению он ставит в заслугу широкое обращение к темам революции и советской действительности и стремление продолжать традиции передового русского реалистического искусства.

Представляется целесообразным привести доводы самих критиков возможно полнее, что позволит читателям более глубоко судить о характере полемики.

Не давая рецептов, не подчеркивая образцов, не поучая художников, как надо писать или выражать различные идеи и замыслы, Луначарский в своей статье стремится определить главное русло нашего социалистического искусства.

В 1926 году в журнале «Жизнь искусства» публикуются дискуссионные статьи об идеологических и художественных основах крупнейшей ассоциации в области изобразительного искусства, так называемая дискуссия об АХРР. Среди двенадцати авторов только трое выступили в ее защиту, остальные девять, каждый со своей позиции, критиковали АХРР как могли. Среди трех защитников был и А. Луначарский[16]. Непосредственным поводом для его выступления послужила статья Я. Тугендхольда «О современной живописи (АХРР и ОСТ)»[17]. Обе статьи появились в связи с открытием огромной, небывалой по своим масштабам, VIII выставки АХРР в 1926 году «Жизнь и быт народов СССР».

Вокруг этой выставки, а также, естественно, и вокруг самой ассоциации закипели ожесточенные споры. Ни один из сколько-нибудь значительных художественных критиков того времени не оставил ее без внимания. В полемику включились не только знатоки искусства и художники, но и зрители, социологи, философы, писатели вплоть до Демьяна Бедного, напечатавшего в «Правде»[18] стихотворение «Ахраровцы». В этом споре много поучительного, ибо в нем были затронуты глубокие вопросы развития советского искусства, его истоков, его будущего.

Во вступительном докладе на одном из диспутов об АХРР отмечалось, что, несмотря на слабые в художественном отношении работы, «самое ценное у Ассоциации [. . .] — это желание идти в ногу с революцией и создать реалистическое искусство, понятное для широких масс»[19]. Сторонники АХРРа говорили об успехах выставок АХРР среди трудящихся, «о банкротстве пропитанных индивидуализмом и кружковыми измовскими вкусами «левых течений», об участии художников в общем строительстве путем познания искусства нашего быта». Оппоненты, наоборот, указывали, что реализм (старые мастера)—это одно, «передвижническое эпигонство» АХРР—другое; передвижники не могли ничему научить своих учеников—будущих ахрровцев [. . .]»[20].

Раздавались голоса о том, что словам и декларациям АХРР не соответствуют дела—выставки случайных вещей, что «лучшая часть художников не идет в АХРР, так как он чужд художественно-культурных традиций» и потому-де новое искусство создается вне АХРР. «Дискуссия в «Жизни искусства» показывает [...]—утверждал один из критиков,—что АХРР не может серьезно социологически и формально обосновать своей художественной линии».

В заключение диспута было сказано, что «АХРРу принадлежит первенство в постановке перед живописью общественных задач, что АХРР не игнорирует завоеваний новейшей живописи, но хочет выбирать то, что приемлемо для [...] пролетариата и крестьянства, что АХРР не присваивает себе никакой монополии. Если другие художественные силы лучше, чем АХРР, сумеют выполнить задачи, поставленные революцией перед живописью, АХРР первый поддержит их. Пока же они еще не проявили себя, АХРР выступает как умеет. Отчет о диспуте заканчивается словами: «Аудитория очень живо реагировала на доводы за и против АХРРа, доказывая полную своевременность инициативы Дома искусств в устройстве таких диспутов»[21].

Это типичный образец того круга вопросов и тем, того содержания споров, которые поднялись вокруг АХРР. Страсти кипели вовсю. И в это же время во многих городах возникали художественные объединения и многие из них признавали себя филиалами АХРР.

В 1923 году А. Луначарский выступал на чествовании первого народного художника республики Н. Касаткина. Его речь прозвучала ясной и четкой программой ориентации советской живописи на традиции передовых, демократических художников 60—70-х годов XIX века. «Главное—это победить отвращение к сюжету,— говорил А. Луначарский. — Нужно помнить, что за искусством стоит человек. Довольно бессмысленных колоратур. Этим были завалены все художественные выставки. На первый план выступает подготовка картины как целого мира в себе, а не этюда как фрагмента[...] Вот почему на ближайшие пласты прошлого искусства, на эпоху передвижничества надо обратить особое внимание. Там выходец из народа поставил свой гордый противовес власти и капиталу. Они хотели говорить для русского народа и от его имени [...]»[22].

Творчество передвижников отражало наиболее демократические тенденции в русском изобразительном искусстве. Именно поэтому изучение их наследия, развитие традиций их искусства в советские годы стало не случайным, а вполне закономерным явлением.

Наиболее серьезной критикой в адрес многих произведений, созданных членами АХРР, была критика, указывающая на слабости их художественной формы, обращение к бытовизму и серенькому натурализму. Защищая АХРР, А. Луначарский стремился отделить критику слабости формы от критики содержания многих картин. Всячески поддерживая борьбу за высокохудожественную форму произведений, он старался помочь в творческом развитии всем художникам, которые искренне стремились отразить социа-

листические преобразования России. По поводу выставки к 10-летию Красной Армии Луначарский писал:

«Выставка АХРР очень велика. Может быть, кое-какие картины, кое-какие скульптуры можно было совсем не выставлять, так как они слабы. Но в общем присутствие некоторого процента таких слабых вещей не вредит выставке, не вредит ей прежде всего в глазах самого драгоценного зрителя—красноармейцев, рабочих, учащейся молодежи. У них интерес к выставке огромный потому, что огромен их интерес к Красной Армии. И не ловите меня на слове, не начинайте опять канители о том, что живопись есть искусство, что поэтому здесь на первом месте стоит форма, что нельзя смотреть на картину как на простую иллюстрацию событий, что революция не может пользоваться старой формой и т. д. Простите мою резкость, но все это наполовину просто вздор.

Да, наполовину.

Тут есть и здоровая половина. Чем выше форма, чем талантливей, искусней, опытней художник, чем больше эта форма обновилась под влиянием новых сторон нашей жизни, тем, конечно, лучше. Кто же об этом будет спорить? Разумеется, надо всемерно идти к этой цели. Но сказать вследствие этого, что при массовой потребности нашего самопознания, потребности в том, чтобы воочию видеть пережитое и переживаемое, картина, написанная просто реалистически и хотя бы в некоторой степени приближающаяся к огромной правде, которую она отражает, бесполезна,—это значит показать себя оторванным от действительности [...]»[23].

Художники АХРР развернули большую организаторскую работу по осуществлению своей декларации. Они первыми поехали по стране и на материале, накопленном в этих поездках, организовали в 1926 году выставку «Жизнь и быт народов СССР».

В журнале «Новый мир», редакционная коллегия которого состояла из А. Луначарского, В. Полонского и И. Степанова-Скворцова, была напечатана статья Я. Тугендхольда. «После английской забастовки самые оживленные разговоры Москвы мая месяца 1926 г.—это об АХРРе и об ОСТе,—о том, какова наша живопись есть и должна быть. И при этом—разговоры в весьма повышенном, почти страстном тоне: одни видят в АХРРе чуть ли не готовый материал для новой Третьяковской галереи, другие ставят АХРР в образец «эстетам», воспитанным на «Аполлоне», третьи, наоборот, АХРРой ругаются, как новой разновидностью «словесности», и т. д. Словом, страсти разгорелись!»[24]—так начинает Тугендхольд свою статью. Далее критик пишет: «... С самого появления этой ассоциации мы приветствовали ее установку на реализм, на революционный сюжет, ее желание связаться с советской и пролетарской общественностью, ее желание войти в преемственную связь с лучшими традициями передвижничества. Более того, мы должны констатировать, что в значительной мере благодаря лозунгам АХРР и другие наши художественные группы взяли за последние годы курс на изобразительность, на новую революционную и бытовую сюжетику (общества «Маковец», «Бытие», «ОСТ»). Но в то же время мы не переставали под-

черкивать, что, будучи «прогрессивной» в области тематики, АХРР пренебрегает мастерством, качеством художественной продукции». Пропуская несколько столбцов статьи, перейдем к некоторым выводам Тугендхольда о выставке, вызвавшим ответ А. Луначарского. «Выставка АХРР—в громадном большинстве своем лишь этюды с натуры, документы, сырье, но еще не искусство, т. е. не художественное претворение и заострение действительности. Многие из этих этюдов не плохи (как, напр., кавказские этюды Христенко, уральские Белянина и Шестопалова, самаркандские Яковлева и т. д.), но, будучи перенесены на большие полотна, они превращаются в этнографические и географические олеографии, в «школьные картинки», в неоправданно увеличенные иллюстрации. И невольно встает вопрос: не лучше ли было бы вместо этого псевдоискусства заснять СССР с помощью наших довольно уже опытных фоторепортеров, с помощью «киноглаза»[25].

Это утверждение вместе с последним вопросом вызывает у Луначарского энергичный протест. Он защищает искусство АХРР именно как искусство, доказывает, что это не просто иллюстрации и этнография. Он решительно подчеркивает, что революционный сюжет, трудовая тематика на многих картинах выставки уже художественно осмыслены и эмоционально выразительны благодаря найденной органичной форме. «Раздаются голоса, которые стараются доказать, будто в среднем мастерство АХРР так низко, что выставка не имеет даже иллюстративного интереса.

Категорически заявляю, что подобные утверждения являются несомненно злостными. Стоит поговорить с десятками, сотнями посетителей выставки АХРР, чтобы убедиться, что впечатление, производимое отражением действительности в рисунках, этюдах и картинах ахрровцев, чрезвычайно ярко и сильно [...] Но тут выступают перед нами обвинители более серьезные, более сдержанные, но зато и метче попадающие в цель.

Да, как этнографический материал, как иллюстрация, как школьные картины, как «показ» — это все почтенно и может быть полезно. Но разве искусство имеет что-нибудь общее с такого рода полезностью? Разве художник должен заниматься изготовлением этнографических, географических, производственных и всяких других плакатов школьного типа? Если это и искусство, то искусство малое, искусство нищее [...]

Тов. Тугендхольд спрашивает себя:

«Может быть, ту службу, которую в данном случае служит АХРР, можно было бы выполнить путем хороших фотографий, путем советского «киноглаза»?

Мы ни на минуту не отрицаем того, что советская фотография и киноглаз в деле самопознания народов могут играть большую роль. Мы не отрицаем и того, что в смысле художественной переработки материала ахрровцы стоят на разных ступенях: есть такие, которые довольно беспомощно, в лучшем случае грамотно зарисовывают выбранные ими объективные явления; есть и такие, которые превращают эти явления в настоящее художественное произведение, в картину, напоенную чувством и идеей; есть и градации между теми и другими»[26].

Тугендхольд пишет: «Было бы неверно, однако, полагать, что среди 1719 экспонатов выставки АХРР нет хороших вещей. Они есть, но их приходится выискивать». Далее критик подробно перечисляет понравившиеся ему полотна и делает общий вывод: «Однако все эти хорошие работы тонут среди целого моря сплошной обывательщины. АХРРу свойственна американская жилка: ставка на количество. И вот эта самая погоня за количеством чрезвычайно снижает качественный уровень выставки» [27].

А. Луначарский не оставляет без внимания такой суровый вывод: «Неверно, будто хорошие и удовлетворительные полотна тонут в массе плохих.

АХРР, взрывая художественную новизну, пригласила художественно заговорить перед лицом народа всех, кто хочет служить ему и кто имеет дар наблюдать жизнь, и была не очень строга на первом широком смотре наших художественных сил; несмотря на это, доброжелательный глаз скорее скажет — и скажет справедливо! — что слабые произведения тонут в произведениях прекрасных, хороших и удовлетворительных, причем даже последние уже интересны благодаря своему содержанию» [28].

Выставка «Жизнь и быт народов СССР» была первым опытом организации большой тематической выставки, широким смотром наших художественных сил. Тугендхольд ставит перед читателем вопрос: «... *Где же собственно локализуется* сущность АХРРа как художественной группы? В фотографическом ли бытовизме a lá Маковский, в неоголландском ли натурализме Рянгиной, в слащавом ли экзотизме Пшеничникова, в этнографизме Котова или в стилизаторстве под икону, фреску, миниатюру, лубок [...] Вот этого *общего* стержня, этого *единого* взгляда на искомую форму и искомый стиль в АХРР и нет» [29]. На это Луначарский отвечает: «Я позволю себе спросить Тугендхольда: а зачем ему быть? Разве АХРР признала себя группой, объединяющейся вокруг какой-нибудь формы, вокруг какого-нибудь стиля? Разве она представляет собою «направление» и «течение» в смысле искания такого художественно-кружкового стержня?» [30]

Луначарский вполне определенно высказывается здесь против создания многочисленных групп и объединений, связанных общностью стилистических, формальных поисков. Он решительно говорит, что единство идейное дает твердое основание для сотрудничества, для совместной выставочной деятельности художников различных художественных устремлений. Именно с этой позиции он готов приветствовать, если бы это случилось, совместную коллективную деятельность АХРР и ОСТа. Именно с этой позиции он отвергает упрек Тугендхольда в том, что АХРР искусственно присоединила к своей выставке работы мастеров старшего поколения из бывшего Союза русских художников и «Бубнового валета». «Этим мастерам, — пишет Луначарский, — труднее, чем коммунистам, общественникам, молодежи, дается подход к специальным революционным задачам, хотя, конечно, к АХРР примкнули такие мастера из стариков, которые чувствуют себя близкими к нашей эпохе: это Архипов, Малютин и более молодые Кустодиев, Юон, Машков — все наиболее заслуженные мастера нашей живописи» [31].

Луначарский активно защищает и тот раздел выставки, который тематически прямо не был связан с изображением жизни и быта народа наших республик. В этом разделе были работы мастеров старшего поколения, и Луначарский, не оставляя сомнений у читателя в своих пристрастиях и оценках, подчеркивает важность такого широкого представительства различных художников. Он пишет: «Ту часть выставки, которая не имеет отношения к ее основной задаче, к изображению быта народов СССР, можно заклеймить как угодно, или просто сказать об этом отделе, как об особом отделе, не включающемся в основную «бытовую» выставку, — но надо прежде всего установить, что из нашего стремления поставить современному искусству революционно ориентирующие цели вовсе не следует, чтобы мы хотели непременно загнать все искусство в один узкий канал» [32].

Назвав свою статью «О современной живописи», Тугендхольд ограничил свою задачу художественным анализом выставок АХРР и ОСТ и некоторыми практическими выводами и пожеланиями в адрес устроителей выставки и Наркомпроса. Луначарский затронул целый ряд общих вопросов марксистско-ленинской эстетики, не ограничив себя только задачей критического разбора выставки. Содержание и форма в искусстве, развитие реализма в советском изобразительном искусстве, общественный идеал советского художника — вот вопросы, которые Луначарский многосторонне освещает в своей статье.

«Но, может быть, — пишет он о художниках, представленных на выставке АХРР, — мастерство их так слабо, за свое дело они взялись так неумело, что и помимо всякой тенденции просто художественная немощность их не дала им возможности отразить природу и быт различных частей нашего гигантского социалистического отечества? [...] По поводу выставки революционного искусства Запада я уже указывал, как важно для наших реалистов научиться ковать, архитектонически налаживать, гармонизировать свои произведения. Я указал и на то, что русский реализм часто еще бывает слишком в плену у случайностей натуры, берет ее слишком фотографично, вследствие чего он кажется расплывчатым, несколько тусклым, случайным, этюдообразным и с трудом поднимается к картине или хотя бы даже к наброску. Если бы дело шло об этом, то мы не спорили бы с антиахрровцами. Мы просто констатировали бы тот факт, что последняя выставка АХРР имеет и в этом отношении некоторые достижения [...] Друг АХРР пожелает ей в будущем все большей четкости форм, пожелает ей позаботиться о том, чтобы она освободилась от наивного реализма, который кое-где путает еще ноги многих участников выставки, и поднялась до сознательного реалистического творчества. Но в голосах, столь энергично высказывающих осуждение АХРР за ее формальное несовершенство, мы слышим совсем другое. Мы знаем, что старое общество — дореволюционное у нас и все еще господствующее за нашими рубежами, — мало интересуется содержанием искусства. Тон задают там снобы, люди, ищущие в искусстве прежде всего интересных эстетических, технических или просто сногсшибательных трюков. На этом воспитывались целые поколения, на этом выросла

и значительная группа наших художников, и очень многие наши критики. Отказаться от самого себя трудно, трудно объявить малоценным то, над чем много работал и что сделалось, так сказать, твоей гордостью. Это тем более трудно, что художники эти в общем довольно мало чутки к новой публике и склонны думать, что «публика в сермяге и блузах» прежде всего попросту ничего не понимает. К тому же Европа и Америка все еще идут и будут долго еще идти путями разных «формальных» исканий, и это помогает формалисту думать, что его не понимают у нас потому, что наша революция будто бы до чрезвычайности снизила культурный уровень публики. Художник-формалист может всегда сказать о себе: я стою на европейском уровне, а не на уровне этой, только еще начинающей по-детски лепетать азиатчины [. . .] Конечно, хорошо, чтобы художник рос как мастер, то есть развивал свою силу выразительности, но он должен это делать в нашу новую эпоху ради выражаемого, а не ради собственной оригинальности» [83].

Позиция А. Луначарского, широко и полно определенная в его статье «Дискуссия об АХРР», оставалась неизменной за все время существования этой ассоциации.

А. В. Луначарский раскрыл существеннейшие достоинства работы АХРР для советского искусства. Преемственная связь АХРР с прогрессивным искусством художников-передвижников, борьба за воплощение тем революции, жизни революционного рабочего класса и крестьянства — вот два генеральных направления в деятельности АХРР, которые определяют сущность работы этой ассоциации.

Надо сказать, что оценка деятельности АХРР на протяжении истории советского искусства несколько раз довольно круто менялась. В конце 30-х и в 40-х годах АХРР считалась единственным художественным объединением, последовательно развивавшим в 20-е годы советское искусство. Такая абсолютная апологетика АХРР внесла в историю советского искусства черты некоторой схематичности и не отражала действительного состояния художественной жизни 20-х годов. В конце 50-х — начале 60-х годов апологетика АХРР сменилась у некоторых критиков вполне определенным принижением значения деятельности этой ассоциации, что является совершенно неправильным взглядом на роль и значение этой крупнейшей художественной организации.

■

Изучая советскую живопись 20-х годов, деятельность АХРР и других художественных обществ и групп, следует внимательно остановиться на Резолюции ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 года «О политике партии в области художественной литературы». Эта резолюция, которая содержит марксистско-ленинский анализ явлений культуры и искусства 20-х годов, определила и партийный подход к вопросам жизни и деятельности художественных группировок того времени.

«Распознавая безошибочно общественно-классовое содержание литературных течений, — говорится в этой резолюции, — партия в целом отнюдь

не может связать себя приверженностью к какому-либо направлению в области литературной формы. Руководя литературой в целом, партия так же мало может поддерживать какую-либо одну фракцию литературы (классифицируя эти фракции по различию взглядов на форму и стиль), как мало она может решать резолюциями вопросы о форме семьи, хотя в общем она, несомненно, руководит и должна руководить строительством нового быта» [34].

Плодотворная деятельность АХРР в освоении прогрессивных традиций русского искусства второй половины XIX века явилась и освоением, и продолжением, и дальнейшим развитием национальных традиций русского изобразительного искусства в советское время.

Но развитие национальных традиций происходило не только в творчестве художников АХРР. Русские советские художники активно осваивали все многообразие выразительных средств русского искусства предшествующих эпох и современности, а также и художественные достижения искусства других стран и народов мира. Вся эта чрезвычайно активная работа в 20-е годы велась под знаменем претворения и оформления в художественных произведениях той небывалой борьбы за построение социализма, которая развернулась в нашей стране. Именно в это время формируется искусство социалистического реализма.

Существовали различные подходы к воплощению тем революции и социалистического строительства. Художники 20-х годов много экспериментировали, нередко увлекаясь формальными опытами, уходя в крайности художественных стилей, но большинство мастеров русского советского искусства неизменно выходило из тупиков формализма под влиянием того нового социалистического содержания искусства, которое они претворяли в своих произведениях.

Сейчас для нас лучшие создания искусства 20-х годов стали итогом опытов и исканий, традицией русского советского искусства. И это время дает нам богатый материал для утверждения, что традиции искусства — это не окаменелые заповеди потомству, но живой практический материал, постоянный арсенал средств для будущего и что развитие традиций в искусстве — это не механический процесс количественных накоплений, но диалектический процесс развития, внутренне противоречивый и сложный, постоянно развивающийся в живой практике художнической работы.

Развитие лучших прогрессивных традиций в искусстве 20-х годов подтвердило не только высокий гуманизм русского советского искусства, его интернациональную сущность, но и показало многообразие стилей, художественных подходов, раскрыло яркие индивидуальности самых различных художников в пределах метода социалистического реализма.

Строительство нового, социалистического общества, формирование нового человека — строителя и борца за социалистические и коммунистические идеалы — нашло прямое отражение в советском изобразительном искусстве. Самые различные русские художники в начале 20-х годов вступили на путь активной борьбы за новую жизнь и за создание нового искусства.

На примере деятельности АХРР мы видели, как эта работа сочеталась с развитием традиций искусства художников-передвижников в советское время. Большим достижением в деятельности АХРР явилось и то, что под знаменем борьбы за реализм эта ассоциация привлекла к своей работе и на свои выставки многих замечательных художников-реалистов, таких, например, как Касаткин, Архипов, Юон, Малютин, Рылов и других мастеров. Все многообразие этих тенденций знаменовало процесс кристаллизации, процесс создания традиций уже непосредственно советского искусства.

Октябрьская революция, совершенная рабочим классом и трудовым крестьянством, поставила перед искусством совершенно новые задачи — быть воспитателем трудящихся масс, активно и целеустремленно служить трудовому народу, помогать успешному делу социалистического строительства. Коренные интересы народа требовали сохранения всего национального богатства, всех духовных сокровищ.

Определение и развитие лучших традиций, образцов, результатов существующей культуры стало главной задачей искусства, которое обогатилось новым, социалистическим содержанием. Процесс развития искусства 20-х годов был тесно связан с внутренним развитием духовной жизни широчайших трудящихся масс. Октябрьская революция подняла на поверхность художественной жизни многие формы изобразительного искусства, охватила их своими задачами, своими требованиями, отсеяла и выделила существенные из них и дала простор для их развития. Отражение борьбы за социалистическое преобразование России стало главной и ведущей темой советского искусства 20-х годов, определившей внутреннюю основу для формирования принципов социалистического реализма.

Советская живопись 20-х годов не только развивала лучшие традиции предшествующего времени, но и сама находилась в процессе постоянного обогащения под влиянием современной жизни, современного художественного развития.

Наряду с АХРР, опиравшейся на демократические традиции художников-передвижников и провозгласившей свой «гражданский долг перед человечеством — художественно-документально запечатлеть величайший момент истории в его революционном порыве» [35], в работу по отображению в искусстве социалистических преобразований страны не менее активно включилась и группа художников, сплотившихся в 1925 году в Общество станковистов — ОСТ.

В 20-е годы деятельность АХРР противопоставлялась деятельности ОСТа, хотя, напомним, еще А. Луначарский заметил, что он нисколько не удивился, когда руководители АХРР сказали ему, «что они были бы рады присоединению к АХРР художественного объединения ОСТ, которое обыкновенно АХРР противополагается» [36].

Сейчас, по прошествии долгого времени, рассматривая непримиримую полемику между АХРР и ОСТом, мы обнаруживаем, что по целому ряду принципиальных вопросов у этих двух крупнейших художественных объединений было много общего. В первую очередь, это активное стремление и АХРР и ОСТа ориентироваться на показ революционных сюжетов, на от-

ражение борьбы рабочего класса, крестьянства и советской интеллигенции за социалистическое преобразование нашей Родины. В этом важном принципиальном вопросе и АХРР и ОСТ не имели разногласий.

Обычно, изучая работу АХРР и ОСТ, мы привыкли, основываясь на их взаимной полемике, также раздельно оценивать их достижения. В настоящее время мы начинаем все больше приходить к выводу, что между АХРР и ОСТом, несмотря на их декларативные разногласия, значительно больше сходных позиций, чем это может показаться с первого взгляда. Рассматривая их деятельность, мы обнаруживаем внутреннюю близость развития этих художественных объединений в русле единого процесса становления искусства социалистического реализма.

Достоинства АХРР и ОСТ восполняют некоторую групповую ограниченность их развития, дают объективную картину развития национальных традиций в русском советском искусстве.

Например, влияние искусства передвижников на изобразительное искусство 20-х годов оценивается значительно шире и глубже, чем это имело место в рамках отдельного художественного объединения, даже такого, каким является АХРР. Несмотря на то, что АХРР первым провозгласил свою преемственность от искусства передвижников, а ОСТ декларировал отказ от этих традиций, на деле и естественно оба объединения—АХРР и ОСТ—развивали в условиях советской действительности 20-х годов многие стороны демократического русского искусства последней трети прошлого столетия.

И АХРР и ОСТ окрепли как художественные коллективы в борьбе за развитие станковой картины. Им было свойственно разное понимание путей создания советской станковой живописи, они отстаивали свой собственный путь в искусстве, причем на этой дороге многие из художников ОСТа постепенно преодолевали первоначальный груз формализма. Однако сам факт отстаивания станковой картины как ведущей формы советской живописи значительно больше сближает, чем разъединяет АХРР и ОСТ.

В рамках станковой живописи АХРР и ОСТ определили несколько ведущих тем, среди которых тема труда советских людей в строительстве социализма стала одной из главных. Эта тема нашла различное художественное воплощение в произведениях художников АХРР и ОСТ, но для советского искусства, будь это «Переподготовка учителей» Е. Чепцова или «Даешь тяжелую индустрию!» Ю. Пименова,— эти картины остались художественным выражением различных сторон социалистического преобразования нашей действительности.

Среди важнейших заветов искусства передвижников требование ясной гражданской позиции художника, социальной заостренности тематических произведений нашло прямое отражение в лучших произведениях как художников АХРР, так и ОСТа. «Оборона Петрограда» А. Дейнеки и «Приказ о наступлении» П. Шухмина являются не удачами групп, а значительным достижением всего советского искусства в раскрытии образов героев Октябрьской революции.

В произведениях АХРР и ОСТ со всей силой социалистического гуманизма и живописной выразительности зазвучал образ нового человека — строителя социализма. Невозможно перечислить большое количество удачных портретов у художников этих объединений, но такие разные по решению работы, как «Делегатка» и «Председательница» Г. Ряжского и женские образы, созданные близким ОСТу художником А. Самохваловым, раскрывают сложный, но чрезвычайно целеустремленный внутренний мир советского человека.

Будучи фанатически приверженными ко всему современному, художники ОСТа верно отразили в своем творчестве основы созидаемого социалистического мира. Общественная активность художников, чуткость к нарождающимся, новым явлениям нашли отражение в картинах, и эти черты сближают их искусство с лучшими традициями художников-передвижников. В других условиях они нашли свой художественный язык для разговора с широким зрителем о насущных проблемах дня.

Работа А. Дейнеки в журнале «Безбожник у станка» и серия листов, созданная после поездки в Донбасс, «Я очень люблю жизнь» С. Лучишкина, индустриальные полотна Н. Денисовского и современный город в изображении А. Лабаса — все эти работы — искренний и выразительный художественный итог овладения остовцами современной тематикой. Такая работа раскрывает горизонты развития национальных традиций русского искусства в советское время, питает глубокие корни традиций новыми, современными, живительными соками. Поиски лаконичности, простоты, ведущие к усилению выразительности художественного образа, приводят остовцев к победам всего советского искусства 20-х годов.

Однако успехи в деятельности АХРР и ОСТ не могут заслонить от нас и недостатков художественного развития как АХРР, так и Общества станковистов. В ОСТе ясно обозначаются два крыла, внутренне отличные друг от друга, что, в конце концов, приводит общество к расколу. Ряду художников ОСТа порою была свойственна некритическая всеядность к перенесению форм западноевропейского искусства в советскую живопись, чисто технические эксперименты, формальные поиски в ущерб раскрытию идейного содержания. Нередко поиски обобщенных композиционных решений приводили к схематизму художественных образов, стремление к ритмической завершенности подавляло все остальные элементы картины, обедняло идейное содержание живописи. Цветовая сдержанность порой выливалась в колористическую скудность и сухость.

Преодолевая эти тенденции, группа ведущих художников ОСТа, наряду с лучшими художниками АХРР, активно участвовала в создании искусства социалистического реализма, обогащая это искусство раскрытием новых тем советской действительности, новыми формами художественной выразительности, развивая национальные традиции русского советского искусства.

Кроме приведенного замечания А. Луначарского о близости АХРР и ОСТ, можно привести еще одно веское свидетельство сближения АХРР и ОСТ, высказанное в 1928 году Ем. Ярославским. «Вопрос о содержа-

нии искусства,—писал Ем. Ярославский,— сейчас является главным вопросом для всех объединений. Возьмите ОСТ — Общество станковистов, — и там идет борьба двух направлений. Одни, желающие отразить живую жизнь, борются со сторонниками чисто камерного искусства, и мы не удивимся, если часть станковистов перейдет к ахрровцам. Ахрровцы могут объединить и должны объединить художников разных стилей, желающих работать рука об руку с социалистическим пролетариатом, с Советским государством, проникнутых стремлениями этого Советского государства, понимающих свою эпоху» [37].

Эта внутренняя близость главных задач, а в некоторых принципиальных вопросах и непосредственное сходство, существовавшие между двумя ведущими художественными объединениями 20-х годов, АХРР и ОСТом, подводили эти два объединения к слиянию в единой художественной организации, которая сняла бы всю, порой никчемную, остроту групповой борьбы, объединила бы силы советских художников на решение общих задач, стоящих перед первой в мире Страной Советов.

Естественным продолжением и завершением этого развития художественной жизни 20-х годов стало создание единого Союза советских художников, организационно сложившегося после постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций».

Основным содержанием советской живописи 20-х годов явилось отражение борьбы рабочего класса, трудящегося крестьянства и советской интеллигенции за построение социализма. Именно это содержание определило и развитие национальных традиций русского искусства в советское время. Причем борьба за отражение в искусстве социалистических преобразований России явилась и борьбой за утверждение и укрепление в советской живописи позиций реалистического искусства, борьбой за продолжение и дальнейшее развитие прогрессивных традиций русского искусства.

Для становления советской живописи огромное значение имело дальнейшее развитие традиций демократического искусства художников-передвижников, которое оказалось среди всех этапов развития русского искусства наиболее родственным, наиболее граждански и духовно близким советскому искусству. Продолжение традиций передвижничества не исчерпывалось только работой художников, состоявших в АХРР. Влияние искусства передвижников было более широким и многообразным и вышло за рамки одного художественного объединения, плодотворно проявив себя в творчестве художников, входивших в ОСТ, «4 искусства», «Маковец», «Бытие» и другие группировки или не состоявших ни в каких группах, как, например, М. Нестеров, П. Корин и некоторые другие.

Художественная жизнь 20-х годов — явление необычайно сложное и противоречивое во всей истории советского искусства. Здесь мы найдем перекрестное влияние многих традиций русского и мирового искусства как современности, так и предшествующих эпох. В этой обстановке откристаллизовались и плодотворно проявили себя на практике ленинские принципы строительства социалистической культуры.

■

Время создавало нового человека. Сам человек творил эпоху, свободный и равноправный мир человеческих отношений, построенный на идеалах Октябрьской революции.

Портретное искусство в советское время приобретает совершенно новые качества и характер. В корне изменилась природа портретного искусства, появились новый герой и новый зритель, по-иному складываются отношения между портретируемым и художником. Портрет явился и свидетельством и отражением новых качеств человека, появившихся после революции, и одновременно он несет в себе уже черты символа и идеала для подражания.

В других случаях портрет обрел и разоблачительную функцию, сатирические качества, когда изображение передавало облик врагов революции и первой Страны Советов, нэпманов, бюрократов, спекулянтов, жуликов и прочей, по выражению В. Маяковского, «тины».

Интересно обе эти стороны раскрылись в творчестве Г. Ряжского. В 1922 году на выставке НОЖ он выступает «Мещанским портретом». В 1927 году, в пору создания «Делегатки» (1927) и «Председательницы» (1928), он пишет портрет «Ханжа», психологически заостренный отрицательный женский образ — Тартюфа в юбке из коммунальной квартиры.

В то же время понимание недостатков нашего быта не мешает Г. Ряжскому видеть новые типы советских людей — строителей, созидателей, вожаков. Причем, чутко улавливая социальные перемены, Г. Ряжский выражает идеал свободного человека в образе женщины — общественницы, делегата, руководителя.

На протяжении 20-х годов Ряжский создает целую галерею портретов: «Печатница» (1925), «Рабфаковка» (1926), «За книгой» (1927), «Физкультурница» (1928). И среди этих образов два знаменитых портрета являются завершением его поисков, вполне естественным и закономерным.

Просто и строго смотрит на нас молодая женщина в открытой блузе, прямой юбке, красной косынке. Эта делегатка — собирательный образ тысяч советских женщин, равноправно участвующих в единой, охватившей всю страну работе.

Председательница изображена в момент выступления, без всякой аффектации позы. Краешек стола, покрытого красным кумачом, на который опираются ее руки, — единственное яркое пятно в портрете, написанном в сдержанной коричневой гамме красок.

«Делегатка» и «Председательница» Ряжского явились значительными достижениями советского портретного искусства 20-х годов как по глубине раскрытия социальных характеристик, так и по своим художественным качествам, достойно продолжая традиции русского реалистического портрета.

Советский портрет развивался в первую очередь на основе традиций В. Перова, И. Крамского, И. Репина, В. Серова, Н. Ге и других художников-реалистов. Но эти традиции явились для советских художников не окостеневшим эталоном, а источником новых исканий, основой для подлинного

новаторства, которое состояло и в продолжении традиций и в обогащении их всем, что давала современная общественная и художественная жизнь.

20-е годы были не только периодом становления, но и периодом значительных достижений в области советского портрета. Пристально вглядывались художники в черты своих современников. Внимательно и зорко они запечатлели век уходящий, сомнения колеблющихся, силу, убежденность и романтическую красоту советских людей.

Простые люди — дети, молодежь, рабочие, крестьяне, инженеры и сельская интеллигенция, ученые и художники в широком смысле слова, герои труда и революции — все предстают перед нами в обширной портретной галерее 20-х годов.

Творчество С. Герасимова в эти годы, созданные им портретные образы крестьян открывают нам духовный мир русского человека, прошедшего через революцию. Мало изменилась одежда крестьян, зато каким внутренним достоинством, какой свободой проникнуты эти лица. Эта линия творчества С. Герасимова получила свое, классическое в советском искусстве, завершение в портрете «Колхозный сторож» (1933).

По-иному по отношению к своему предреволюционному творчеству увидел русских крестьян А. Архипов, один из учителей С. Герасимова. Его «Крестьянка в зеленом фартуке» (1927), «Девушка с кувшином» (1927) написаны ярко и мастерски. Именно так почувствовал Архипов русскую деревню, жизнь крестьянства в 20-е годы после безысходной тоски и тягостей его «Прачек».

Пристальное наблюдение натуры, точность рисунка, живописное и композиционное мастерство принесли в развитие советского портрета мастера старшего поколения. Продолжает активно и плодотворно работать над портретами С. Малютин. Новых людей, подрастающую смену — «Вузовка», «Селькорка», «Пионервожатая с книгами» — запечатлевает Н. Касаткин. Е. Лансере пишет выразительный портрет Серго Орджоникидзе. Психологически верными характеристиками выделяются портреты С. Буденного и В. Менжинского работы В. Мешкова.

В 20-е годы начинает создаваться выдающаяся в советском искусстве портретная галерея М. Нестерова. Мы ощущаем многие качества Нестерова-портретиста послеоктябрьского времени уже в портретах художника В. Васнецова (1925), академика А. Северцова (1925), художника П. Корина (1925), в автопортрете (1928).

Подвижнический поиск единственно точного колористического и композиционного решения, внутренняя напряженность душевной энергии и силы, строгий отбор деталей фона и окружающей обстановки — все это ясно чувствуется в этих работах М. Нестерова.

В 20-е годы одним из ведущих художников-портретистов в Ассоциации художников революционной России являлся Е. Кацман, сделавший большое количество портретов героев Октябрьской революции, участников гражданской войны, организаторов Красной Армии. Его документально точное

мастерство рисовальщика, зорко фиксирующего натуру (в основном в излюб-

ленной им технике сухих красок) делает его работы неповторимым свидетельством о многих выдающихся советских людях 20-х годов.

И. Бродский продолжает напряженно работать над воплощением образа Владимира Ильича Ленина. «В. И. Ленин на фоне Кремля» (1927), «В. И. Ленин на фоне демонстрации» (1927) и другие известные композиции И. Бродского показывают углубленную работу художника над созданием живописной Ленинианы.

Среди портретов, созданных в 20-е годы, мы можем отметить попытки советских художников написать композиционно сложные групповые портреты, где характеристики каждого в сопоставлении с другими образами дают новые возможности психологических нюансировок и представляют собой коллективные портреты современников. К таким работам можно отнести картины К. Юона «Подмосковная молодежь» (1926), Ф. Богородского «Матросы в засаде» (1927), В. Яковлева «Красные командиры» (1928).

Портрет в 20-е годы явился не только отражением жизни советских людей, ставших в центре исторических процессов, но был и социальным зеркалом, показавшим трудности, оставленные разрухой. Ф. Богородский создал серию портретов беспризорников. Сочувственно встретил А. Луначарский работы Ф. Богородского: «Первые полотна Богородского были посвящены социальному типажу, причем его сюжеты брались большей частью из жизни беспризорных. Позднее он расширил объем своих изображений. Большая меткость, психологическая насыщенность образов, при некоторой законной гиперболизации выразительных черт [...]»[38]. И действительно, художник остро подметил такой пласт современной ему жизни, который до него и после него не был показан в советском искусстве.

Разнообразен круг образов-портретов, созданных художниками ОСТа и близкими им мастерами. Отказываясь от фотографического изображения своих моделей, А. Дейнека, А. Гончаров, П. Вильямс, Б. Волков, Д. Штеренберг и другие художники создают сюжетные портреты, разнообразные и неожиданные своими ракурсами, цветовыми и тоновыми решениями, характером обстановки, деталей, фона.

А. Дейнека увидел своего героя на боксерском ринге. Среди канатов, на ринговом поле, поверженный противник и находящийся в стойке, облитый ярким верхним светом ламп победитель. Все подчеркивает динамичность, азарт схватки и конечную внушительную победу в портрете А. Дейнеки «Боксер Градополов» (1925). Такой наступательный и победный темп был свойствен творчеству многих художников ОСТа.

Портрет В. Мейерхольда (1925) работы П. Вильямса показывает одного из активных деятелей театрального Октября. Фон портрета наполнен изображением театральных конструкций, лестниц, декоративных стенок, так часто употреблявшихся в постановках Мейерхольда. Портрет написан художником, который тонко и разнообразно ощущал проблемы создания нового, советского театра.

Портреты Д. Штеренберга, созданные в 20-е годы, представляются обобщенными социальными образами того времени, например «Единолич-

ник» и «Агитатор». И даже тогда, когда он пишет портрет конкретной девочки — «Аниська» (1926), невольно связываешь этот образ с периодом трудных лет после гражданской войны.

А. Самохвалов находит своих героев в рядах рабочих, крестьян, среди спортивной молодежи. Впоследствии, уже в 30-е годы, реальные герои коммуны «Ленинский путь», метростроевцы и спортсмены приобретут на солнечных полотнах художника отсвет античной красоты. «Молодая работница» (1928) А. Самохвалова явилась собирательным поэтическим образом советской женщины.

И рядом с этой работой А. Самохвалова можно поставить два тонких и нежных по характеристикам женских портрета: художницы Е. Бебутовой (1922) П. Кузнецова и портрет Н. Надеждиной (1927) В. Лебедева. Хрупкая, изысканная пластика, благородно сверкающий цвет, плавный рисунок, выражающие человеческое достоинство и красоту, свойственны этим портретам.

Разные образы, разный подход к изобразительному и смысловому решению портрета свойствен искусству 20-х годов. Но внимание к современнику, обостренный интерес к тому, как изменения общественной жизни отразились в духовной жизни человека, явились основой развития портрета в это время.

■

Пейзажная живопись и натюрморт занимают видное место в изобразительном искусстве 20-х годов. Социальная оценка этих жанров на протяжении послереволюционного десятилетия несколько раз менялась. Художники одних обществ продолжали работать преимущественно в этих жанрах; другие отвергали их, считая невозможным выразить средствами этих жанров живописи действенную современность; третьи пытались найти новые возможности выразить свои чувства и мысли в пейзаже и натюрморте. Здесь также шла острая борьба, кипели страсти, разгорались дискуссии и споры.

Художники старшего поколения, входившие ранее и в Товарищество передвижных художественных выставок, и в Союз русских художников, и в «Мир искусства», и в «Бубновый валет», и не состоявшие ни в каких объединениях, активно работают в пейзажной живописи и натюрморте.

Первоначально для многих из них это было продолжением старой художнической работы, действие в устоявшемся русле и возможность постепенного освоения в новых общественных условиях.

Красота окружающего мира, разнообразные состояния природы на огромных просторах нашей Родины непосредственно проявились в пейзажных картинах. В свою очередь, сами эти картины привлекали и воспитывали у зрителя чувство любви к Родине.

Постепенно даже самые ярые противники пейзажа, считавшие этот жанр изжитым, эстетским, уводящим от современных проблем видом искусства, начали чувствовать и понимать его значительность в развитии духовной культуры советского народа.

Сами художники расширяют его тематику, находят новые художественные средства и не только продолжают в советской живописи глубокие реа-

листические традиции русского пейзажа, но и вносят новое его понимание и художественное решение в советское искусство.

Традиции А. Саврасова, И. Шишкина, А. Куинджи, И. Левитана, В. Поленова продолжили в советское время художники старшего поколения, сохранив развитую художественную школу реалистического пейзажа в период наиболее сильных атак на реализм, и в частности на пейзаж, в первые послереволюционные годы.

В живописи 20-х годов мы видим дальнейшее развитие реалистических основ русской пейзажной живописи и натюрморта, которые в советскую эпоху составляют важную часть нашей духовной культуры.

Одним из любимых сюжетов мастеров Союза русских художников была русская зима, в особенности ее конец и наступление весны, ведренные февральские и мартовские дни. Много чудесных пейзажей было написано в эту пору, когда уже начинает чувствоваться пробуждение природы и силы, соки земли и лучи солнца приободряют человека.

К. Юон и в советское время продолжает создавать прекрасные пейзажи, например «Конец зимы. Полдень» (1929). Еще до революции Юон с особой любовью писал виды Троице-Сергиевой лавры. На фоне величественной архитектуры он любил изображать народные гуляния в дни праздников, где сотни людей, как цветные пятнышки в калейдоскопе, воспринимаются достаточно цельной и в то же время пестрой картиной. В этих его работах чувствуется влияние голландских художников, в частности Питера Брейгеля Старшего.

В 20-е годы эти излюбленные сюжеты сменяются новым мотивом, который будет привлекать Юона несколько десятилетий: Красная площадь, могучая архитектура Московского Кремля, на фоне которой происходят важные исторические события. Юон создает серию кремлевских видов в период свершения Октябрьской революции в Москве. Затем, на протяжении 20-х и 30-х годов, художник пишет Красную площадь в дни первомайских и ноябрьских торжеств, военных парадов и народных гуляний.

Жизнеутверждающее мировоззрение Юона проявилось в этих работах с новой силой. Индивидуальным художественным языком он выразил в них свою убежденность в правоте и силе народа, утверждение идеалов Октябрьской революции.

И развивая эту тему, в дальнейшем Юон создаст одну из лучших советских картин, посвященных Великой Отечественной войне — «Парад на Красной площади в Москве 7 Ноября 1941 года».

Весь цикл работ Юона, связанных с изображением Кремля и Красной площади, говорит о новых значительных возможностях пейзажной живописи, которые способствуют выражению чувств и мыслей, глубоко патриотических и полных любви к нашей Родине.

«Синеющие дали, — пишет К. Юон в автобиографии, — всепоглощающий простор необъятных пространств, ритмически-равномерно трудящийся муравейник [...] — сливались в воображении в торжественный унисон, в единую стихию.

Эта живописная Россия давала удовлетворение как моим общеидейным запросам и миропониманию, так и моему чисто живописному голоду по краскам и свету» [39].

Гармонично раскрывается в советское время талант Н. Крымова, причем в его сложившемся еще до революции искусстве открываются новые грани, а его пейзажи приобретают родниковую чистоту и утонченную, эмоциональную силу. Такие работы, как «Серый день» (1923), «Речка» (1926), «У мельницы» (1927), представляют Н. Крымова продолжателем традиций русского пейзажа А. Саврасова и И. Левитана.

По-прежнему, как и в предреволюционные годы, высокое мастерство пейзажной живописи, углубленное развитие русского реалистического пейзажа демонстрируют мастера бывшего Союза русских художников, многие из которых учились у А. Саврасова, В. Поленова, В. Серова и К. Коровина в московском Училище живописи, ваяния и зодчества.

Вся природа России, в самых тонких и мимолетных своих состояниях, представлена широко, многообразно и полнокровно на полотнах А. Архипова, А. Васнецова, А. Степанова, В. Бычкова, Л. Туржанского, П. Петровичева и других «союзников».

Эти художники во многом сохранили и развили в своем искусстве гуманистические традиции предреволюционной русской пейзажной живописи, высокую школу, культуру и мастерство.

Серия пейзажей И. Бродского, показанная на VII выставке АХРР в 1925 году, привлекла внимание А. Луначарского, который писал по этому поводу: «Очень интересное мастерство показал Бродский в ряде пейзажей. Говорят, пейзажи эти не имеют ничего общего с конкретной натурой, это — изнутри рожденные «симфонии». Тем более это интересно. Особенно хороша «Зима» с ее высоким горизонтом и целым миром растений, зданий, животных, людей и простора»[40].

Работа над пейзажем для многих художников в 20-е годы оказалась естественным путем приобщения к жизни Родины, народа, к духовным богатствам и ценностям русской культуры.

Вот что пишет, например, П. Кончаловский о своей поездке в Новгород в 1925 году: «В первый приезд в Новгород со мной повторилась, в сущности, итальянская история. Природа и здесь захватила чуть не до потери того особого сознания, которое совершенно необходимо при работе. Я почти не знал нашей страны, мало интересовался ею, и тем сильнее она захватила теперь меня какой-то особой теплотой, своеобразной, чисто русской красотой. Этот «захват» и отразился, разумеется, в живописи»[41].

В Новгородском цикле пейзажей, созданном в 1925, 1926, 1928 годах, Кончаловский, не обращаясь к прямой революционной тематике, прекрасно отразил народное восприятие родной природы и памятников древнерусской архитектуры.

Вместе с Кончаловским и другие бывшие «бубнововалетцы» активно работают в области пейзажа, укрепляя в советской живописи позиции реализма, прославляя красоту и величие нашей Родины.

А. Куприн в середине 20-х годов пишет много пейзажей на окраинах Москвы и в Подмосковье (Дорогомилово, Крылатское, Дубровицы, Руза), изображающих простые русские мотивы. С 1926 года Куприн постоянно выезжает в Крым. Среди большого количества превосходных крымских пейзажей, созданных художником в 20-е, 30-е и 40-е годы, хочется особо отметить «Тополя» (1927). Тонкое чувствование южной природы органично соединилось здесь с лучшими традициями русского реалистического пейзажа. Глядя на эту картину, невольно вспоминаешь «Проселок» А. Саврасова.

В том же 1926 году несколько крымских пейзажей создает А. Лентулов, и среди них величественный «Ай-Петри». В 1928 году Лентулов пишет целую серию картин, которую можно было бы назвать солнечной: «Закат на Волге», «Солнце над Патриаршими прудами. Закат», «Солнце над крышами. Восход».

Лентулов пишет солнце на полотне в упор на зрителя, так что оно ослепляет и будоражит нас, как настоящие солнечные лучи. В таком решении много чисто народной удали, непосредственности и смелости, так созвучных влиянию революции на Россию и так органичных всему творчеству Лентулова.

В 1973 году один из этих пейзажей Лентулова был взят в экспозицию Государственного музея В. В. Маяковского для характеристики стихотворения «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче», где Солнце обращается к художнику:

Пойдем, поэт,
взорим,
вспоем
у мира в сером хламе.
Я буду солнце лить свое,
а ты — свое,
стихами.

Пейзажная живопись 20-х годов отразила и те изменения в облике природы нашей Родины, которые начали происходить после Великой Октябрьской социалистической революции.

Небольшая картина Б. Яковлева «Транспорт налаживается» (1923) запечатлела рабочий день железнодорожной станции в период восстановления промышленности и транспорта после тяжелых дней гражданской войны. Работа Яковлева имела глубокое общественное значение и смысл. Художник выступил пионером нового жанра советской живописи—индустриального пейзажа, развитого в дальнейшем мастерами ОСТа Г. Нисским, Н. Дормидонтовым, П. Котовым и другими.

Много нового в пейзажную живопись внесли художники ОСТа. Остро чувствуя динамику развития нового мира, они изображали индустрию социализма, строящиеся города, заводы и фабрики, сам ритм и темп всенародной работы — «планов громадье» и «размаха шаги саженьи».

Индустриальные пейзажи на полотнах А. Дейнеки, Ю. Пименова, Н. Денисовского, С. Лучишкина, А. Лабаса, К. Вялова и других мастеров ОСТа передают конструктивную мощь и силу создаваемых трудящимися Страны

Советов шахт, цехов, сталеплавильных печей, линии электропередач, машин, аэропланов—всей технической основы социализма. Причем их искусство выразило не только то, что непосредственно можно было увидеть, но и то, каким художники представляли облик нашей страны в ближайшем будущем. Подлинный энтузиазм, горячую искренность и увлеченность достижениями современной науки и техники внесли художники ОСТа в создание советского индустриального пейзажа.

Прямодушную, чуть наивную и радостную веру в сегодняшний день, в людей, в происходящие буквально на глазах изменения в жизни и в природе выразил С. Лучишкин в своих картинах «Трубы» (1925), «Я очень люблю жизнь» (1926), «Праздник книги» (1927). Художнику радостно видеть пионерский отряд, юных трубачей, красочное колыхание людских толп на празднике книги. Переполняющие существо художника чувства он доверчиво соединяет на одном холсте «Я очень люблю жизнь», не задумываясь о мере условности такого совмещения, убежденно считая свой душевный настрой лучшим связующим всех элементов картины.

В пейзаже русских художников 20-х годов проявилась еще одна очень примечательная черта, свойственная в целом прогрессивной русской культуре, но особенно развившаяся в послеоктябрьское время. Я имею в виду чуткое и уважительное отношение русских художников к культуре других наций и национальностей, их умение отметить и запечатлеть в своих произведениях состояния природы, архитектурные и исторические памятники, быт, особенности других народов.

Е. Лансере, К. Петров-Водкин, П. Кузнецов, А. Куприн, А. Лентулов, В. Рождественский, К. Истомин, П. Кончаловский и другие известные русские художники в 20-е годы создают проникновенные произведения, отражающие духовный мир и природную красоту Кавказа и Средней Азии, быт и традиции живущих там народов, новые черты жизни, пришедшие с Октябрьской революцией.

Пейзаж и натюрморт непосредственно отражают окружающий нас величественный и прекрасный мир природы, который не только существует сам по себе, но и меняется под воздействием человека. Эта огромная область нашей жизни, естественно, явилась и предметом искусства.

Богатства природы, вся разнообразная красота, сочность цветов, плодов, растений, предметы, повседневно окружающие человека,—все привлекает советских художников.

В этих будто бы отвлеченных сюжетах перед зрителями встает мир, в котором человек, его мысли, чувства и поступки выступают не в прямом отражении, а через окружающие его предметы.

Развитие натюрморта в советском искусстве в 20-е годы осложнилось провозглашением этого жанра в среде «левых» художников чуть ли не единственным видом изотворчества, способным в первую очередь стать настоящим пролетарским искусством.

У некоторых художников натюрморт превратился в новую разновидность псевдореализма. Доводя изображение до иллюзорной передачи поверхностей

и объемов предметов, заменяя на холсте цветовое изображение непосредственно фактурными материалами, эти художники утверждали, что именно так достигается окончательная форма реализма, близкая мышлению пролетария,—он не обманут подделкой на холсте реальных предметов, он видит и может непосредственно почувствовать реальные предметы с их фактурой, цветом, объемом. В этом случае натюрморт становится в прямом смысле чистейшим техническим формотворчеством.

Многие советские художники, в частности мастера бывшего «Бубнового валета» И. Машков, А. Куприн, А. Лентулов и другие, активно работают в жанре натюрморта.

В середине 20-х годов изменяется стиль натюрмортов в творчестве А. Куприна. Некоторая отвлеченность от натуры, искусственность постановок натюрмортов, созданных художником в первые годы после Октября, сменяются более простыми и приближенными к натуре сюжетами. Именно так А. Куприн пишет «Букет осенних листьев на голубом фоне» (1923) и «Осенний букет» (1924).

Ясная, четкая граненность форм, гармония цвета и чистота линий отразились в работе П. Кузнецова «Натюрморт с хрусталем» (1927).

Многолетняя увлеченность натюрмортом привела И. Машкова к созданию многих замечательных полотен в этом жанре. Его искусство в 20-е годы в значительной степени утвердило значение и важность натюрморта в советской живописи.

В связи с появлением на выставке АХРР двух известнейших натюрмортов И. Машкова «Снедь московская. Хлебы» (1924) и «Снедь московская. Мясо, дичь» (1924) А. Луначарский писал: «Да, эти фрукты, эти хлеба, это мясо сделаны с мастерством, почти равняющим Машкова с недосягаемыми до сих пор в своем роде корифеями голландских натюрмортов. Они не только правдивы до своеобразной иллюзии, но необыкновенно красивы, заманчивы и ярки. Красочность их сведена Машковым словно в какие-то меднотрубные, органные аккорды. Конечно, эта живопись—без революционного сюжета, но вы чувствуете, что Машков приобрел то высокое мастерство непререкаемой реалистической убедительности и красочной звучности, которые необходимы для создания революционной картины»[42].

Образы Родины—неповторимая русская природа, архитектура, бытовые предметы, окружающие человека,—стали привлекать художников не только своей эстетической красотой, но, в первую очередь, как составная часть жизни советского народа, питающая силу и богатство его высокого духовного облика.

В советском пейзаже и натюрморте 20-х годов с особой силой раскрылись возможности реалистического искусства, его роль и значение в духовной жизни социалистического общества. Русские художники, продолжая и развивая национальные традиции в этих жанрах изобразительного искусства, расширили их показом явлений современной жизни, обогатили художественный язык своих произведений, запечатлели социалистическую перестройку нашей Родины.

■

На протяжении 20-х годов в первый ряд советской живописи выдвинулась сюжетно-тематическая картина, которая объединила многие жанры — от портрета до пейзажа и натюрморта. Сюжетно-тематическая картина наиболее полно и глубоко способна была передать тот грандиозный переворот, который совершила во всех сторонах жизни Октябрьская революция.

Если обратиться к истории русской живописи, в особенности XIX века, то высочайшие достижения русского искусства — это именно тематические картины А. Иванова, К. Брюллова, И. Репина, В. Сурикова и других замечательных русских художников.

Поэтому развитие советской тематической картины продолжало коренную преемственную связь между русской прогрессивной дореволюционной и послереволюционной живописью.

Художники, входившие в 20-е годы в различные объединения, пробовали свои силы в этой области, пытаясь раскрыть смысл и характер современных им событий, небывалых до того в истории.

АХРР, ОСТ, «4 искусства», «Московские живописцы», а позже Общество московских художников, «Маковец», «Круг» и другие объединения имели в своем составе крупных мастеров, активно работавших над сюжетно-тематической картиной. Каждый из них своим путем подошел к решению тем, связанных с новой, советской действительностью. Уже в те годы стало ясно, каким многообразным может и должно быть реалистическое советское изобразительное искусство.

Художники АХРР много и плодотворно работали над созданием сюжетно-тематических произведений самых различных масштабов и жанров. Крупные полотна на историко-революционные темы и небольшие жанровые и бытовые картины постоянно появлялись на выставках АХРР.

Е. Чепцов сюжеты двух известных своих картин — «Заседание сельской ячейки» (1924) и «Переподготовка учителей» (1926) — нашел в повседневной жизни села Медвенка Курской области. Эти полотна явились зрителям тех лет, так же как и последующим поколениям советских людей, живыми образами типичнейших событий, совершавшихся на огромных просторах нашей страны. По всей вероятности, сам художник, работая над этими картинами, меньше всего думал об обобщениях и типизации. Персонажи его картин — реально существовавшие люди. Здесь может показаться, что заслуга художника не так уж велика, поскольку написать то, что видишь, не требует особого дарования. Конечно, передать увиденное под силу многим художникам, но вот сделать в увиденной жизни точный выбор, найти свой сюжет, свою тему, свои образы и передать это так, что они перестают быть своими только для самого художника, а становятся дорогими и близкими многочисленным зрителям — вот здесь, бесспорно, уже нужен талант. Талант — это и есть открытие того, что порой уже кажется само собой разумеющимся.

С документальной достоверностью он воспроизвел рядовое событие: в одном случае — из жизни сельской партячейки, в другом — сельской интел-

лигенции. Чепцов всем сердцем полюбил этих людей, их новую жизнь, ему нравилась их горячность, заинтересованность, с какой они решают новые задачи, преодолевают трудности. Сочувствие и любовь художника естественно и просто переданы в этих небольших картинах, ставших вехами в истории советского изобразительного искусства.

Восторженный отзыв А. Луначарского, строчки стихотворения Демьяна Бедного «Ахраровцы», приветственные отзывы зрителей—все это подтверждает ценность картины «Заседание сельской ячейки» для советского искусства.

Многие ахрровцы в своих работах показали повседневную живую современность, причем именно будничность сюжетов ахрровских работ придает многим картинам долговечную жизнь в искусстве.

«Первый лозунг» (1924) Н. Терпсихорова, «На кухне» (1925), «Обед рабочего» (1927), «В мастерской художника (Новый зритель)» (1928) С. Рянгиной, «Газета на фронте» (1923) В. Яковлева, «Убийство селькора» (1925) А. Вольтера, «В волостном загсе» (1928) А. Моравова, «Рабкор» (1925), «Синяя блуза. Частушки» (1926) В. Перельмана и многие другие работы художников АХРР непосредственно передают типичные явления и атмосферу общественной жизни 20-х годов.

АХРР провозгласила лозунг «героического реализма». Первоначальная работа художников-ахрровцев в бытовом жанре дала повод художественной критике тех лет постоянно доказывать, что провозглашенный лозунг ни в коей мере не соответствует реальной художественной практике ахрровцев.

Однако если взглянуть на художественную практику АХРР непредвзято, то можно увидеть, что в силу своего художественного метода, искреннего желания следовать демократическим традициям русского искусства 60—80-х годов XIX века художники АХРР постепенно накапливали необходимый материал для создания крупных сюжетно-тематических картин.

Этот процесс шел медленно и захватил большой отряд советских художников, привлекая к темам историко-революционным, героическим и трудовым членов не только самой ассоциации, но и многих других объединений. Вся творческая атмосфера направляла, нацеливала художников на отражение современных событий.

Внутри самой ассоциации шли яростные споры по поводу понимания «героического реализма». Практическая реализация этого лозунга в творчестве художников-ахрровцев была неоднородной, и скоро многие убедились в том, какие богатые возможности проявления разных творческих индивидуальностей имеются в работе над сюжетно-тематической картиной.

«Советский суд» (1928) Б. Иогансона—еще бытовая картина, в которой попытка обобщить события, создать типичные образы различных по характеру, укладу жизни, убеждениям людей только намечается. Это всего лишь сценка, где обличение несправедливости и противостоящие неправде силы даны с жанровой остротой.

К десятилетнему юбилею Красной Армии Иогансон написал картину, которая обнаруживает всю сложность развития творчества художника от

жанровых работ к произведениям романтического и героического характера. «Узловая железнодорожная станция в 1919 году» (1928) совместила в себе бытовую достоверность и попытку создания обобщенных образов. Эта картина Иогансона показала необходимость более глубокой работы над композицией, большей требовательности в отборе деталей, большей четкости замысла и его воплощения.

В другой своей работе—«Рабфак идет» (1928)—Иогансон бытовую, типичную для тех лет сцену сумел поднять до высокого обобщения, почти до символа. Его картина выражает наступательное движение юного поколения советских людей к знаниям, к утверждению нового мира. Перед нами не просто конкретная группа молодежи, но обобщенный образ целого поколения, чья юность проходила в 20-е годы.

Именно это свойство таланта Иогансона—оттолкнувшись от бытовой достоверности, достигнуть жизненно правдивого типичного образа—полностью раскрылось в двух известнейших и знаменитых его картинах—«Допрос коммунистов» (1933) и «На старом уральском заводе» (1937).

Коренной ахрровец П. Шухмин, один из основателей ассоциации, посвятил свое творчество темам гражданской войны, мужеству красноармейцев. Признание к нему шло медленно, его работы в большинстве случаев принимались современной критикой с оговорками и пожеланиями. Маловыраженное действие и определенная статичность фигур, некоторая скованность поз, линия, преобладающая над цветом, тщательная выписанность деталей вызывали различные суждения и критику.

Однако шло время, и вот появляется одна из лучших работ Шухмина «Приказ о наступлении» (1927). Перед строем командир читает приказ. Каждый красноармеец наделен индивидуальной характеристикой, которая ощущается и в лицах, и в фигурах. Но Шухмин так написал каждого бойца, что нигде их сосредоточенность и внимание не перерастают во внешне выраженную аффектацию чувств. Все строго, серьезно, вдумчиво.

Только фигура командира, изображенного спиной к зрителю, выражает порыв и движение: в разлетающихся белых концах башлыка, в сжатой, рубящей воздух в такт строкам приказа руке.

Не праздничный парад изобразил нам Петр Шухмин, но правдивую, полную глубокого внутреннего пафоса сцену, в суровость и жизненную силу которой веришь безусловно. Точный, крепкий рисунок, сдержанный колорит хорошо выражают замысел художника. Поэтому картина Шухмина «Приказ о наступлении» вновь и вновь привлекает пристальное внимание зрителей новых поколений.

Пути решения тематической картины в искусстве 20-х годов были многообразны. Среди молодого поколения ахрровцев, вступивших в ассоциацию после ее организации и часто из других обществ, было много художников, тяготевших к романтическим сюжетам, полным драматизма и борьбы. Именно таким художником стал в рядах АХРР пришедший из общества «Бытие» П. Соколов-Скаля. Его большая композиция по мотивам повести А. Серафимовича «Железный поток» называется «Таманский поход» (1928).

В сложной многофигурной композиции нет одного героя—скорее вся масса людей, движущаяся вдоль нависшей скалистой гряды по узкой полоске земли у моря—коллективный герой картины. Вы видите разные типы и разные события, но вы чувствуете, что единая целеустремленная воля людей преодолеет все испытания. Несмотря на некоторую несогласованность цветовых отношений и слабые места в рисунке и композиции, картина наполнена сильным душевным волнением, романтической приподнятостью и взволнованностью чувств. Широкая и свободная манера письма, сильные цветовые контрасты хорошо передают особенности героической эпопеи таманцев.

Своим, особым путем подходит к тематической картине Е. Кацман. Рисовальщик и зоркий портретист, он, не изменяя природе своего таланта, пишет групповой портрет «Калязинские кружевницы» (1928). Каждая нарисованная им фигура производит впечатление самостоятельного портретного образа, но какое-то неуловимое очарование, которое придал художник этим женщинам, старым и молодым, занятым давним сложным и трудным своим ремеслом, объединяет всю группу, собирает накрепко композицию всей картины. И его кружевницы выступают уж не только как индивидуальные характеры, которыми они и являются на самом деле, но и как единый собирательный образ русской женщины.

На протяжении 20-х годов упорно работает над созданием тематических картин И. Бродский. С 1920 по 1924 год на основе огромного фактического материала, рисунков, сделанных с натуры, он пишет «Торжественное открытие II конгресса Коминтерна». Эта картина, показанная зрителям вместе со всем подготовительным материалом в Москве, Ленинграде, Свердловске и Перми, вызвала жаркие диспуты.

«Всем известно, какие нападки закружились вокруг огромной картины Бродского, изображающей заседание Коминтерна,—писал А. Луначарский,— [. . .] В конце концов это одно из немногих произведений нашей живописи, о котором можно говорить, как о картине»[43].

В 1925 году Бродский по заказу Совета народных комиссаров Азербайджанской ССР написал историко-революционное полотно «Расстрел 26 бакинских комиссаров», а в 1929 году завершил работу над огромным холстом, который делал по заказу Ленинградского комитета Союза металлистов,—«Выступление В. И. Ленина на митинге рабочих Путиловского завода в мае 1917 года». Показанная на ряде выставок, эта картина в 1937 году на Всемирной выставке в Париже получила высшую премию.

Полотно огромных размеров. И в первую минуту, когда его видишь, поражаешься трудолюбию и мастерству художника, написавшего много портретов участников митинга, окружающих трибуну, на которой произносит речь Владимир Ильич Ленин. Весь холст тщательно проработан, и на нем нет случайных или второстепенных мест. И заводские здания вокруг площади, и застекленные торцовые стены цехов, и столбы электропроводов, и фабричные трубы, и сам воздух завода, насыщенный дымом и серовато-серебристым тоном,—все передано точно. Работая над картиной, художник стремился соблюсти полную меру документальности. Он использовал воспоминания

кадровых путиловских рабочих, составил анкету и с ее помощью уточнял подробности: когда приехал В. И. Ленин на завод, какой был день—солнечный, пасмурный или дождливый, сколько человек принимало участие в митинге и т. д. Многое ему пришлось решать, положившись на свое художественное чутье и интуицию.

Бродский строит композицию, исходя из действительной планировки площади, на которой всегда проводились общезаводские собрания. Он берет высокую точку зрения, и зритель видит митинг как бы сверху, но из последних рядов его участников, как бы соучаствуя во всем происходящем на картине. Близкие к зрителю фигуры первого плана написаны в натуральную величину, последующие даны в точном перспективном сокращении к центру картины, который занимает трибуна, на которой стоит В. И. Ленин.

Замысел художника—показать вождя пролетарской революции в момент выступления перед рабочими, изобразить глубокую, кровную связь В. И. Ленина с рабочим классом, конкретный момент возвысить до глубочайшего обобщения истоков и причин Октябрьской революции—такой замысел получил разрешение в замечательной картине Бродского. Таким образом, художник показал один из путей дальнейшего развития советской станковой реалистической живописи.

В творчестве некоторых мастеров 20-х годов явственно обнаруживается стремление освоить традиции древнерусского искусства применительно к новым задачам. К. Петров-Водкин, В. Фаворский, входившие в общество «4 искусства», некоторые художники из общества «Маковец», например Н. Чернышев, представители более старшего поколения, среди них особенно Б. Кустодиев и К. Юон, каждый по-своему использовали в творчестве, глубоко осмысленно и художнически прочувствованно, традиции древнерусского искусства и русского изобразительного фольклора.

Петров-Водкин почувствовал в образах древнерусской живописи выражение народных идеалов добра, красоты и справедливости. В его картинах образ русской женщины, связанный с понятием материнства, во многом вдохновлен теми реальными, жизненными чертами русской женщины, которые в древности обобщались в образе богоматери.

Но не только эти сюжеты Петрова-Водкина связаны с древнерусским искусством. Для истории советского искусства представляют особый интерес его работы на революционные темы, на тему гражданской войны, наиболее полно раскрывающие общественные позиции Петрова-Водкина.

Картина «После боя» (1923) построена на двух планах, что часто встречается в древнерусской живописи. На первом изображены два бойца и комиссар вокруг простого дощатого стола, на котором стоит солдатский котелок, лежит пара деревянных ложек, немного снеди.

Они переживают смерть боевого друга, павшего за идеалы революции. Их лица не искажены горем, гневом или какой-либо другой сильной страстью. У одного — задумчивое, грустное выражение, другой как бы спрашивает своих товарищей, нужна ли эта жертва. Комиссар — в кожанке, со сжатой в кулак рукой — утверждает необходимость смерти за идеалы революции

и в борьбе за эти идеалы видит высокий гражданский и нравственный подвиг.

Весь второй план, написанный синим с пробелами, занимает изображение перепоясанного пулеметной лентой их убитого товарища, и рядом смутно видны отдельные эпизоды прошедшего боя. Холодный колорит второго плана контрастирует со светлыми охрами, которыми написаны фигуры живых бойцов первого плана.

Другая картина Петрова-Водкина — «Смерть комиссара» (1928). В этом произведении художник решил показать не только один из эпизодов гражданской войны, сам по себе чрезвычайно драматичный, но и раскрыть образ Родины, за которую отдают жизнь идущие в бой красноармейцы.

В картинах Петрова-Водкина «1918 год в Петрограде», «После боя», «Смерть комиссара» сама трактовка образов, некоторые композиционные приемы, особенности колорита и построения перспективы, близкие древнерусской живописи, использовались художником не ради них самих, а для раскрытия большой темы борьбы за утверждение идеалов Октября.

В творчестве П. Кончаловского в середине 20-х годов заметен усиливающийся интерес к изображению жизни простых русских людей и окружающего их мира. Поездка в Новгород для Кончаловского была не случайным эпизодом его биографии. Здесь, в исконном русском крае, художник хотел стать ближе к быту, глубже понять мысли и надежды русского человека.

В живописи Кончаловского этого периода сильнейшим образом ощущается влияние искусства передвижников, к которому никогда до этого он не подходил так близко. Пожалуй, наиболее сильно эти черты проявились в холсте «Возвращение с ярмарки» (1926). Сюжет картины незатейливый. И тем не менее уже в этой незамысловатости таится жизненная сила реализма Кончаловского. Фигуры и все предметы написаны свободной, мощной кистью, красочная щедрая и сочная лепка форм как бы уже в себе самой заключает крепость и устойчивость русской крестьянской жизни. Композиция динамична, и это почти физически ощущаемое зрителем движение, ровный, упругий бег лошадей, сильные люди, управляющие им и направляющие его, гармоничное соединение всей сцены с привольным речным пейзажем вызывают чувство уверенности в сегодняшнем дне.

Другую свою большую картину — «Купание красной конницы» (1928) — П. Кончаловский написал к десятилетнему юбилею Красной Армии. Как радостный праздник торжества человеческой силы и красоты, заключенных в обнаженных фигурах красноармейцев, купающих статных лошадей, написал Кончаловский свое полотно.

И эти брызжущие энергией, полные жизнеутверждения картины дали свой камертон живописи первого Октябрьского десятилетия, внесли свои краски в ее широкую палитру.

По мироощущению близко работам Кончаловского полотно П. Кузнецова «Сбор винограда» (1928). Но если у Кончаловского не только образный строй картины, но и сама кладка краски на холст физически ощущаемы, то Кузнецов праздник труда изображает сияющим утренним волшебством.

Передавая реальную сцену сбора винограда, Кузнецов пытается с помощью декоративной пластики, тонких переливов нежных цветов выразить душевный строй, внутреннее радостное состояние трудящегося человека, перекликающееся с мыслями и чувствами самого художника.

Страна Советов в 20-е годы постоянно преобразовывалась. Новое, рожденное Октябрем, властно захватывало все области жизни. Поиски новых тем, новых сюжетов, новых изобразительных возможностей захватили большинство советских художников. Эти поиски нового в изобразительном искусстве были созвучны новаторству самого нарождающегося социалистического строя, ставили художников в одну шеренгу со всеми советскими трудящимися.

Лозунги общественной жизни становились строчками стихов, названиями романов и полотен. Картина Ю. Пименова «Даешь тяжелую индустрию!» (1927) выразила не только актуальнейшую жизненную проблему, но и в своем художественном языке, в своей пластике отразила целую область характерных поисков молодой советской живописи 20-х годов.

Требование «Даешь!» звучит во всей композиции картины, и в первую очередь—в фигурах рабочих. Сталевары написаны не в результате доподлинного изучения сталеплавильного процесса (с этой точки зрения они, вероятно, вызывают много упреков у специалистов), но группа ярко выражает целеустремленную энергию, преодолевающую сопротивление объекта их труда, фигуры рабочих передают напряженность усилий до наивысшей степени. Выражение динамического усилия сделано в ущерб раскрытию психологических характеристик, но, возможно, именно такая обостренность созвучна внутренней силе лозунга «Даешь!».

Фигуры изображены на полотне плоскостно, линия преобладает над передачей объема. Фигуры сознательно оторваны от второго плана, доминируют в картине. Их подчеркнутое напряженными ритмами, объединенное сильной волей усилие раскрывает смысл всей композиции.

В картине Пименова своеобразно показан и сам завод. Здесь также нет конкретной натурной срисованности, а создан художественный образ гигантского цеха. Вы видите огромные цилиндрические формы, напоминающие котлы, гигантский ковш, абрис паровоза, ажур конструкций, среди которых вы замечаете рельсы для вагонеток, движущийся кран, оконные переплеты, кое-где видны черные пятна, и создается впечатление, что эти пятна—замена разбитых стекол металлическими или фанерными щитками. Вот так, соединяя довольно отвлеченные формы с реальнейшими приметами обстановки заводского цеха, Пименов создает обобщенный образ, где цех—это всесоюзная социалистическая стройка, а фигуры рабочих—воплощение коллективной воли всех советских трудящихся, перековывающих и переплавляющих старую жизнь в новый мир социалистического общежития.

Изобразительный язык картины Пименова показывает нам не только характерные для целого ряда художников ОСТа приемы, но и сильное влияние творчества революционно настроенных немецких художников. Первая всеобщая германская художественная выставка, организованная Межрабпомом в 1924 году, повлияла на многих остовцев и на Пименова в их числе.

В связи со второй выставкой ОСТа А. Луначарский отмечал как достоинства этого влияния, так и ощутимые изъяны.

«Наши же подражатели немцам на выставке ОСТ [...],—писал А. Луначарский,—весьма мало связаны с реальностью, которая их окружает; они скорее варьируют заимствованные у немцев типы и сцены. Отсюда получаются еще лишние абстракции. Я не могу сказать, чтобы я был особенным другом тех приемов деформации, которым отдает дань Дикс и которые так своеобразны у Гросса. Но у этих художников особая деформация составляет, по крайней мере, сущность индивидуального стиля. Многие «остовцы» позаимствовали элементы этого стиля у Дикса или у Гросса. Между тем, стилистические приемы этих художников, оторванные от их темы и оригинальной индивидуальности, становятся странны и отчуждающи.

На последней выставке ОСТ особенное внимание (в самом положительном смысле) мы обратили на работы А. Дейнеки [...]» [44]

А. Дейнека во второй половине 20-х годов выступает как крупнейший мастер советского изобразительного искусства. Его талант в это время раскрывается необычайно плодотворно и многообразно. Журнальная графика, плакат и значительные работы в станковой живописи, разнообразнейшие по тематике от превосходно решенных спортивных сюжетов до историко-революционных картин. Впоследствии эта многосторонность Дейнеки расширится монументально-декоративными произведениями. И всюду в свой труд художник вносит энергию и темперамент советского человека, решительно и смело берет и решает в своем творчестве новые темы и сюжеты.

Уже в ту пору ощущается сильнейшее влияние его таланта и его работ на развитие советской станковой живописи. Художественная критика тех лет внимательно отмечала появление работ Дейнеки, которые, по выражению А. Луначарского, «продолжают лучшие из намеченных ОСТ линий искусства» [45].

Дейнека, выпускник Вхутемаса, всем своим внутренним складом, устремленностью своего таланта сам явился ярчайшим порождением Октябрьской революции.

Одна за другой появляются его станковые работы: «Футболисты» (1924) «Перед спуском в шахту» (1925), «На стройке новых цехов» (1926), «Текстильщицы» (1927), «Оборона Петрограда» (1928). И по мере их появления заметно, как растет мастерство художника, углубляется образно-пластическое и идейное решение произведений. Линейная четкость и строгая скомпонованность все более определенно подчиняются выражению замысла, а не существуют сами по себе как чисто формальные достижения.

Образы Дейнеки — спортсмены, шахтеры, женщины-работницы, солдаты — выступают перед нами воплощением жизненных черт советских людей, строящих первое в мире социалистическое общество.

Особой силой наполнена картина Дейнеки «Оборона Петрограда», написанная к юбилею Красной Армии, в 1928 году.

Разворачивайтесь в марше!
Словесной не место кляузе.

Тише, ораторы!
Ваше
слово,
товарищ маузер.

Эти строки В. Маяковский написал в 1918 году. Поэтические образы, эмоциональный строй знаменитого «Левого марша» Маяковского нашли себе сотоварища в изобразительном искусстве.

Тот же четкий, железный ритм, не только заключенный в движущейся маршем на фронт шеренге, но и усиленный разреженной колонной отходящих в тыл раненых бойцов. Красноармеец с перевязанной головой объединяет эти две композиционные и смысловые линии картины.

Раненые отходят по мосту и удалены от зрителя на второй план. А перед нами мощно и сдержанно, выпуклой к зрителю дугой проходят строгой колонной, точными рядами вооруженные мужчины и женщины. Их единая воля, коллективный героизм переданы с предельной силой выразительности.

Картина называется «Оборона Петрограда», но сам город мы почти не видим. Художник написал довольно условное место действия, обозначив его, в первую очередь, жесткой конструкцией моста, который проходит через замерзшую Неву, холодный синевато-серый воздух и вдали очертания берега, домов, вмерзших в лед кораблей. В этих далеких очертаниях вы не заметите украшающих Петроград строений, ничего, что характеризует прекрасный и величественный облик города.

Дейнека показывает нам рабочую окраину, не связанную с конкретным местом, мост, которого в том виде, как его нарисовал художник, возможно, и нет. И сам Петроград он представляет нам городом-символом Октябрьской революции; именно поэтому он создает его облик не архитектурно-исторически точно, но обобщенным художественным образом.

Солдаты-пролетарии защищают революцию, представленную на картине Петроградом, — ее колыбелью — вот идея произведения Дейнеки. Строгий колорит, напоминающий цветовые оттенки листовой стали, — синеватые, бурые, коричневые, кое-где отливающие матовой белизной, крепкие, упругие линии, обозначающие фигуры бойцов, конструкцию моста, далекий городской пейзаж — все связано воедино замыслом и чеканно ясной идеей самой картины.

И глядя на это полотно, зритель чувствовал, чувствует и будет чувствовать сохранившееся на годы и десятилетия напряженное дыхание Октября.

■

После победы Великой Октябрьской социалистической революции советское искусство, в том числе и советская живопись, становится проводником и пропагандистом самых прогрессивных идей, которые выработало человечество, приобретает важное воспитательное, идейно-политическое значение, становится могучим оружием рабочего класса и трудового крестьянства в борьбе за построение социализма и коммунизма.

Исследование и анализ некоторых проблем развития и становления советской русской живописи первого послереволюционного десятилетия показаны в основном на примерах Москвы и Ленинграда 1917—1928 годов. Этот период является одним из самых сложных и противоречивых в истории советского искусства. Тогда действовали многочисленные художественные группировки, каждая со своей программой, более или менее теоретически обоснованной, со своими принципами художественного творчества — от последовательного реализма до самых крайних формалистических течений.

В это время — славное, трудное время первых лет Октябрьской революции — осуществлялись практически партийные принципы культурного строительства под непосредственным руководством вождя мирового пролетариата, основателя Коммунистической партии Советского Союза и Советского государства Владимира Ильича Ленина.

В беседе с К. Цеткин В. И. Ленин дал глубокую оценку процессам художественной жизни первых послереволюционных лет: «Хаотическое брожение, лихорадочные искания новых лозунгов, лозунги, провозглашающие сегодня «осанну» по отношению к определенным течениям в искусстве и в области мысли, а завтра кричащие «распни его»,— все это неизбежно»[46].

И далее В. И. Ленин определяет позицию коммунистов в этом процессе, суть партийной работы в области искусства: «Но, конечно, мы—коммунисты. Мы не вправе сидеть сложа руки и позволять хаосу распространяться, как ему угодно. Мы должны стремиться к тому, чтобы с ясным сознанием руководить и этим развитием, чтобы формировать и определять его результаты».

Трудно переоценить ту роль, которую сыграл В. И. Ленин в деле культурной революции. И в теории, и в практической деятельности В. И. Ленин отстаивал сохранение духовной культуры человечества, богатства русской духовной культуры, постоянно подчеркивая, что «без ясного понимания того, что только точным знанием культуры, созданной всем развитием человечества, только переработкой ее можно строить пролетарскую культуру — без такого понимания нам этой задачи не разрешить» [47].

Художественная практика советского искусства 20-х годов подтвердила верность ленинской политики Коммунистической партии Советского Союза и Советского государства в деле культурной революции. В решительной борьбе с идеологами Пролеткульта, со сторонниками различных формалистических течений в изобразительном искусстве были сохранены богатства дореволюционной русской культуры, определены лучшие традиции и результаты уже существующей культуры, которые успешно развивались в эпоху строительства социализма в нашей стране.

Среди богатого наследия русского изобразительного искусства особое место и значение для советского искусства имело творчество художников-передвижников. Глубокие демократические традиции реалистического искусства этих художников были восприняты и продолжены в художественной практике советского искусства 20-х годов. В этой работе ведущая роль в 20-е годы принадлежала Ассоциации художников революционной России.

Но теперь стало очевидно, что влияние искусства передвижников на советское искусство 20-х годов было значительно глубже, шире и многообразнее и не ограничивалось только творчеством художников АХРР. Дальнейшее развитие станковой живописи, раскрытие в ней социальных тем, показ трудовой деятельности советского человека, его борьбы за революционное переустройство общества, портреты современников стало главным в работе не только художников АХРР, но и целого ряда других замечательных советских художников, по тем или иным причинам входивших в другие художественные группировки: ОСТ, «4 искусства», «Маковец», «Бытие», «Круг» и т. д.

Русское реалистическое искусство XIX века, являющееся одной из вершин реализма в мировом изобразительном искуссстве, составило основу формирования советской живописи. Но это формирование не имело кастового характера, в нем участвовали художники разных творческих объединений и ориентаций.

И круг национальных традиций, осваиваемых советской русской живописью, с самого начала был достаточно широк. Реализм XIX века играл здесь определяющую роль. Но дело не сводилось исключительно к нему. В отдельных случаях на службу создания нового, социалистического искусства ставились древнерусские традиции в их лучших, народных истоках, традиции народного искусства (изобразительного фольклора), а также достижения мирового прогрессивного современного искусства.

Широта ориентации на национальные традиции проявилась уже у истоков советской русской живописи, что соответствует самой ее сущности, и в дальнейшем обнаруживалась с еще большей полнотой. Опасности механического следования традициям в развитии нашего искусства преодолевались. В лучших его образцах традиции претворялись творчески, соединялись с решением новаторских задач создания нового, социалистического искусства.

Почвой для развития национального и интернационального в русской советской живописи явилось русское и мировое прогрессивное реалистическое искусство. Именно в реалистическом искусстве выступают в своем взаимодействии национальное и интернациональное начала. Можно вспомнить слова А. Луначарского, обращенные к советским художникам: «Больше же всего приходится учиться у мастеров реалистических эпох, ибо для выражения того содержания, которое нам присуще, нам нужен именно усиленный, необычайно впечатляющий, художественно-идейный, стилизованный, то есть преображающий, волнующий реализм» [48].

Примеры из творчества некоторых советских художников в 20-е годы убеждают нас в преемственности традиций древнерусского искусства и русского фольклора в советском искусстве 20-х годов. Широкое движение народных масс в эпоху революции подводило многих художников к внимательному изучению русской культуры и искусства под углом зрения исторической миссии самих трудящихся, роли и значения народных масс в создании нашей истории.

Октябрьская революция обострила интерес русских художников к народной жизни, к образам трудящихся людей, ввела эти темы полноправно в советское искусство.

Советские живописцы, активно воплощая в своих произведениях борьбу всего советского народа за социалистическое преобразование своей Родины, на практике показали, каким богатством художественных форм обладает советское искусство, которое развивается на единой идейной основе, в русле социалистического реализма.

Использование национальных традиций русского советского искусства в 20-е годы показало интернациональный характер развития национальных культур в советском обществе. Закон взаимодействия и взаимовлияния между национальными культурами в советском обществе в области изобразительного искусства 20-х годов получил несомненное подтверждение в организации и работе трех крупнейших выставок тех лет: выставки АХРР «Жизнь и быт народов СССР» (1926), юбилейной выставки «Искусство народов СССР» (1927) и X выставки АХРР к десятилетию Красной Армии (1928).

Если первая выставка во всем объеме раскрыла возросшую связь русских живописцев со многими самыми отдаленными уголками нашей страны, их желание не только рассказать о жизни этих мест, но и вступить непосредственно в активный творческий контакт с местными художниками, то вторая выставка показала широту и уровень развития самой художественной жизни многих наций и народностей СССР. Разделы выставки «Искусство народов СССР» говорят сами за себя: искусство Дальневосточного края, Украины, Белоруссии, Кавказа, Средней Азии, Карелии, Чувашии, Башкирии. Эта выставка, открытая к десятилетию Октября, впервые показала огромные масштабы художественного строительства в СССР, явилась убедительным свидетельством благотворного влияния Октябрьской революции, ленинской политики нашей партии в области искусства на развитие национальных культур в СССР.

В это же время начинают развиваться и укрепляться на подлинно равноправной основе многообразные связи между русской и другими национальными культурами, а также между всеми советскими национальными культурами. В 20-е годы начинает складываться единое советское многонациональное изобразительное искусство.

С первых дней Октября, после принятия «Декларации прав народов России», по всей стране началась небывалая по своему размаху и значению работа по сохранению и развитию культур всех наций и народностей, населявших Россию. В основу политики Коммунистической партии и Советского государства в этой важнейшей области были положены ленинские принципы национальной политики.

В послереволюционные годы В. И. Ленин неоднократно обращался в своих работах к национальному вопросу. Мысли, высказанные им до Октябрьской революции в известных трудах по этим проблемам, в советское время получили дальнейшее развитие и были связаны непосредственно с практическими вопросами национальной политики после Октября.

В задачу построения единой интернациональной культуры входило охраняемое Советским государством повсеместное равноправие развития национальных культур всех наций и народностей Советской республики на основе единой цели — строительства социалистического общества.

После Великой Октябрьской социалистической революции перед наиболее развитым русским изобразительным искусством возникла важнейшая задача: оказать содействие в развитии изобразительного искусства другим советским нациям и народностям. Помимо своего собственного развития в первые годы Советской власти, русское советское искусство сыграло ведущую роль в решении на практике важной интернациональной задачи в области культуры—на основе принципов пролетарского интернационализма создать единое советское многонациональное изобразительное искусство.

В искусстве 20-х годов взаимодействие и взаимообогащение между советскими национальными культурами становится и теоретически и практически законом развития национальных традиций в советском искусстве. Именно взаимодействие и взаимообогащение советских наций и народностей сделали возможным успешное разрешение многих трудностей и проблем в становлении национальных культур, связанных с разным экономическим, политическим и культурным уровнем.

Борьба за становление реалистического искусства в 20-е годы, отражение в искусстве тем Октябрьской революции, гражданской войны, труда и быта советского народа получили широкое распространение и поддержку в разных местах СССР. В течение 20-х годов во многих городах страны были организованы филиалы АХРР (например, в Казани, Чебоксарах, Ташкенте, Уфе и других городах) или близкие АХРР организации. Художники АХРР первыми предприняли массовые поездки по стране, во время которых не только создавали собственные произведения на местном материале, но и организовывали местные художественные силы.

Многие русские живописцы на длительное время, а некоторые и навсегда связали свою личную и творческую жизнь с другими советскими национальными культурами: например, Е. Лансере работал в Дагестане и Грузии, П. Беньков — в Казани и Узбекистане. Эти примеры можно продолжить менее известными именами художников, которые, однако, внесли большой вклад в дело развития национальных культур народов СССР.

В 20-е годы много русских художников работает в республиках Средней Азии. Наряду с П. Беньковым, в Узбекистане работали в это время такие художники, как В. Уфимцев, М. Аринин, Н. Кашина, З. Ковалевская и другие. Длительную поездку в Узбекистан совершил К. Петров-Водкин, который не только занимался живописью, но и написал интересную книгу об этом путешествии.

В Казахстане еще до Октябрьской революции начал свою работу русский живописец Н. Хлудов, который в советское время развернул активную педагогическую и организаторскую деятельность. В частности, его учениками были С. Чуйков и А. Кастеев — один из первых художников-казахов.

Русским художникам, работавшим в Средней Азии, были свойственны ог-

ромное внимание и уважение к национальным традициям искусства, искренняя, горячая любовь к древнему краю, к народам Востока, к их литературе, искусству и культуре. Именно эти качества, а также глубокое понимание задач социалистического строительства определили успешную и плодотворную работу русских художников в этих национальных коллективах.

В царское время только одиночки из национальных меньшинств могли получить художественное образование, как, например, М. Спиридонов и Н. Сверчков из Чувашии. С первых лет революции художественно одаренные люди всех советских народов и национальностей получили равноправный доступ в художественные школы, и в первую очередь Москвы и Ленинграда.

В 20-е годы начинают закрепляться и расширяться связи художников различных национальностей, намечается взаимное обогащение национальных культур.

Выдающимся узбекским советским художником стал У. Тансыкбаев, казах по национальности, который родился и вырос в Ташкенте, учился рисованию первоначально у русского художника Н. Розанова, ученика И. Репина, и закончил Пензенское художественное училище.

В Туркмении в 1920 году художники Ф. Мазель и А. Владычук организовали художественную студию при Политотделе Первой армии Туркменского фронта. Вскоре эта студия стала именоваться Ударной школой искусств Востока, вокруг которой сложился коллектив туркменских художников. Уже в мае и октябре 1923 года в Москве были организованы первые выставки художников Советской Туркмении.

Все эти тенденции, а также участие русского искусства в создании многонационального советского искусства и активное развитие самих национальных культур получили свое практическое воплощение уже в 20-е годы.

Становление и дальнейшее развитие советской русской живописи в 20-е годы было непосредственно связано с утверждением принципов реализма, осуществлявшихся в первую очередь в форме станковой живописи, в создании советской тематической картины.

Борьба за реализм, борьба за идейность советского искусства были продолжением и развитием лучших традиций, лучших результатов предшествующей культуры.

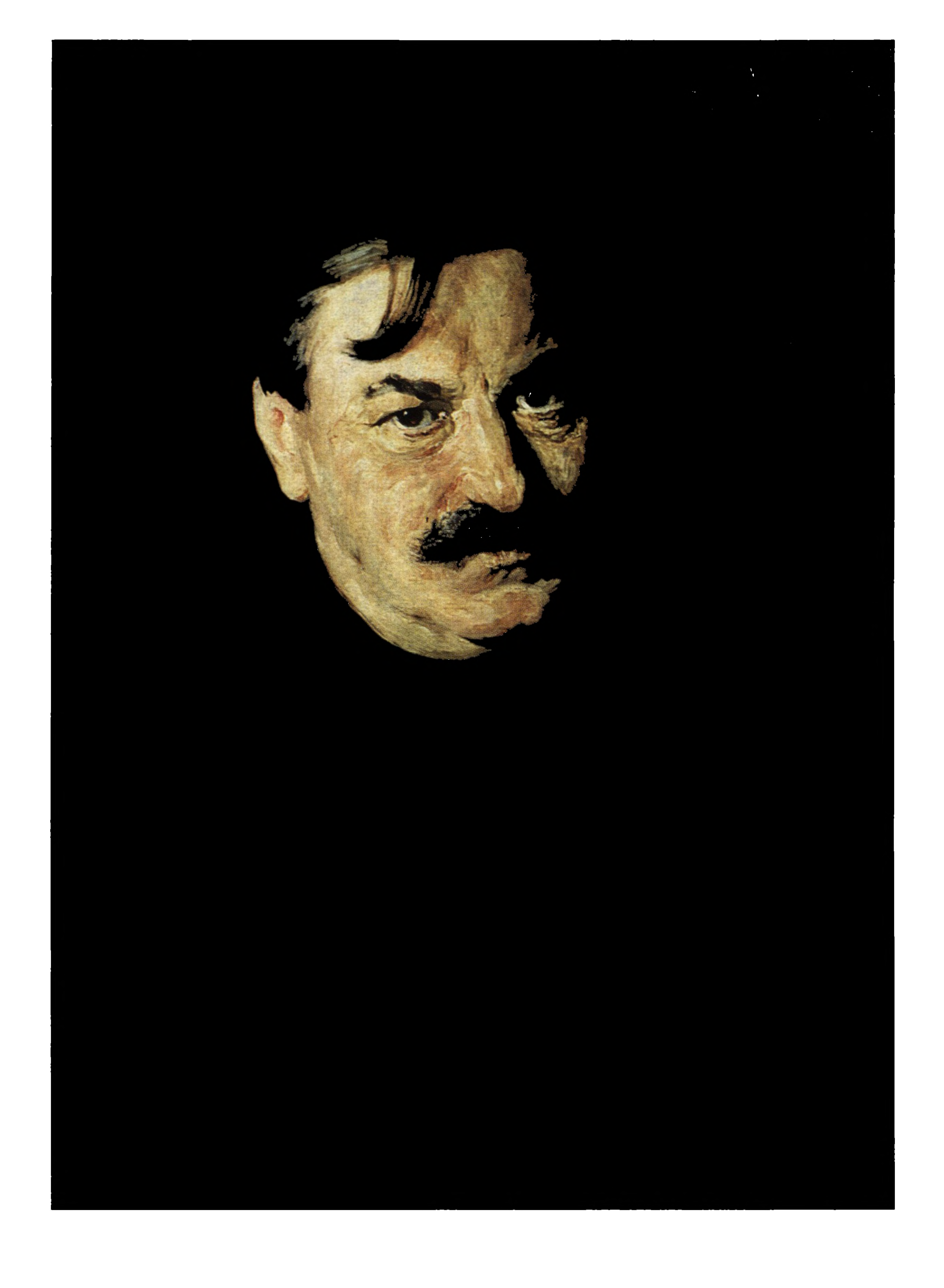
Отражение борьбы советского народа за социалистическое преобразование Родины в советском искусстве 20-х годов являлось интернациональной сущностью искусства, объединяющей все советские национальные культуры. Именно на этой плодотворной основе складывалось многонациональное советское искусство — искусство социалистического реализма.



Г. Ряжский. Делегатка. 1927



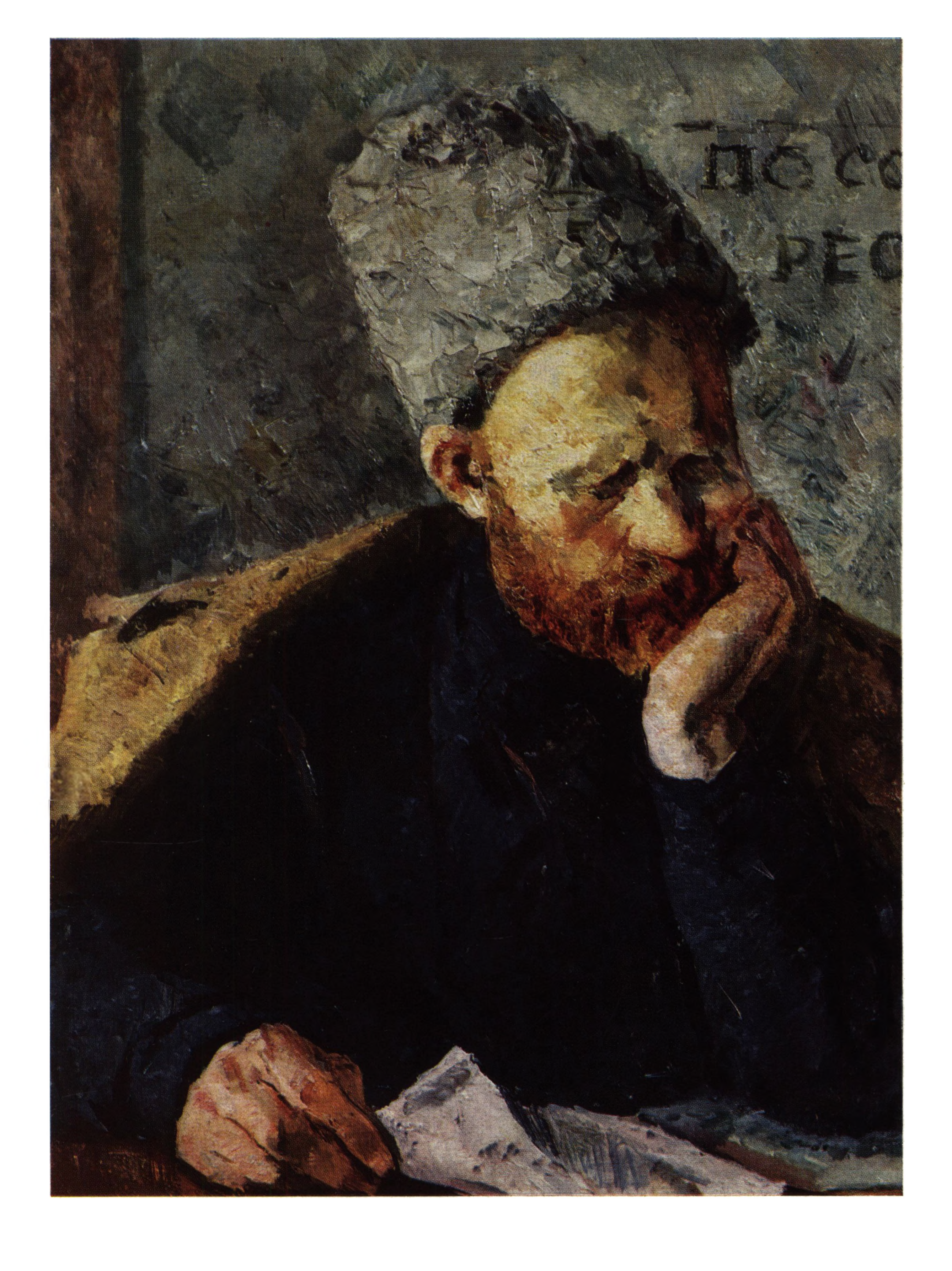
Г. Ряжский. Председательница. 1928



В. Мешков. Портрет В. Р. Менжинского. 1927



Н. Касаткин. Пионервожатая с книгами. 1926



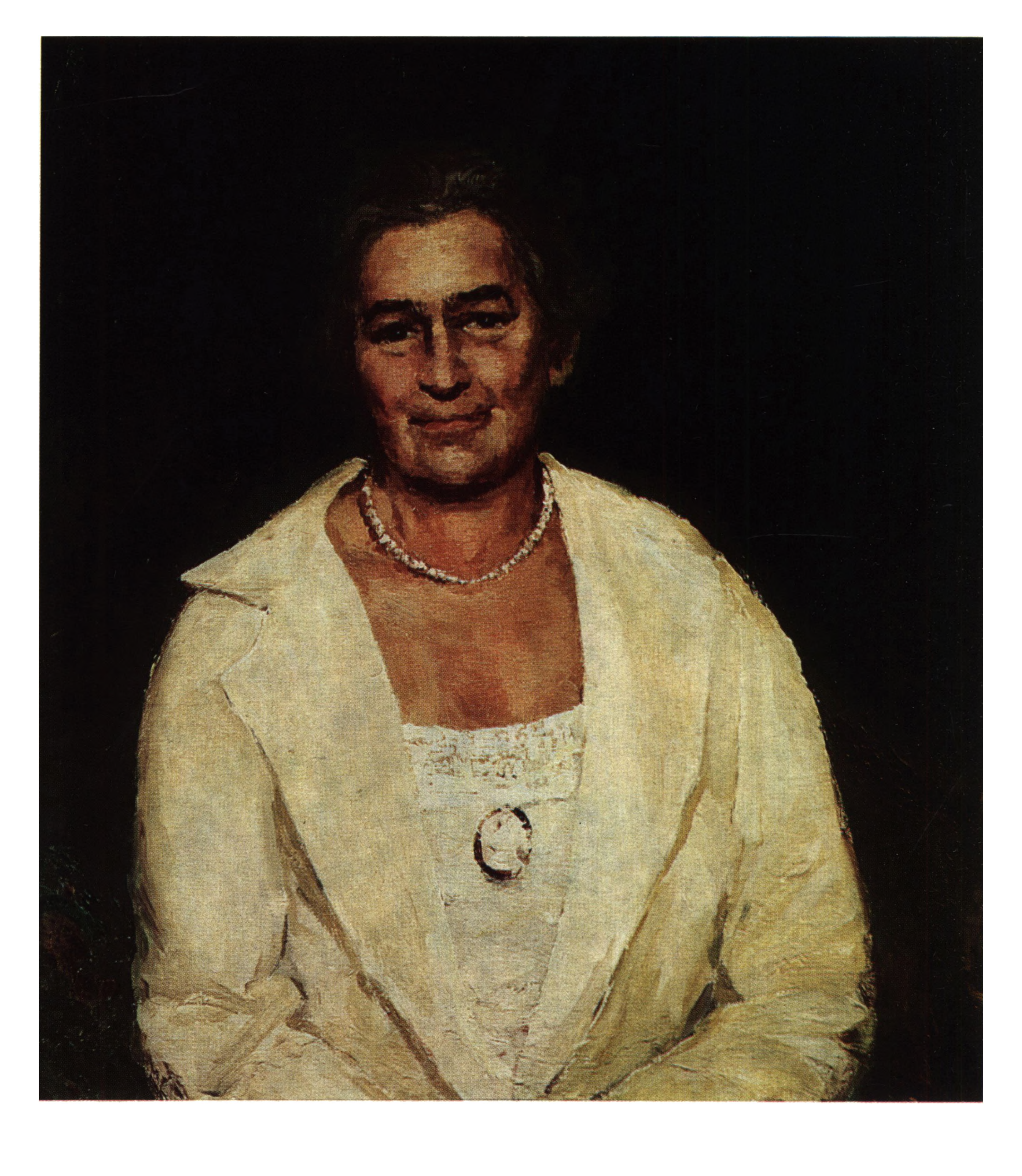
С. Герасимов. Фронтовик. 1926



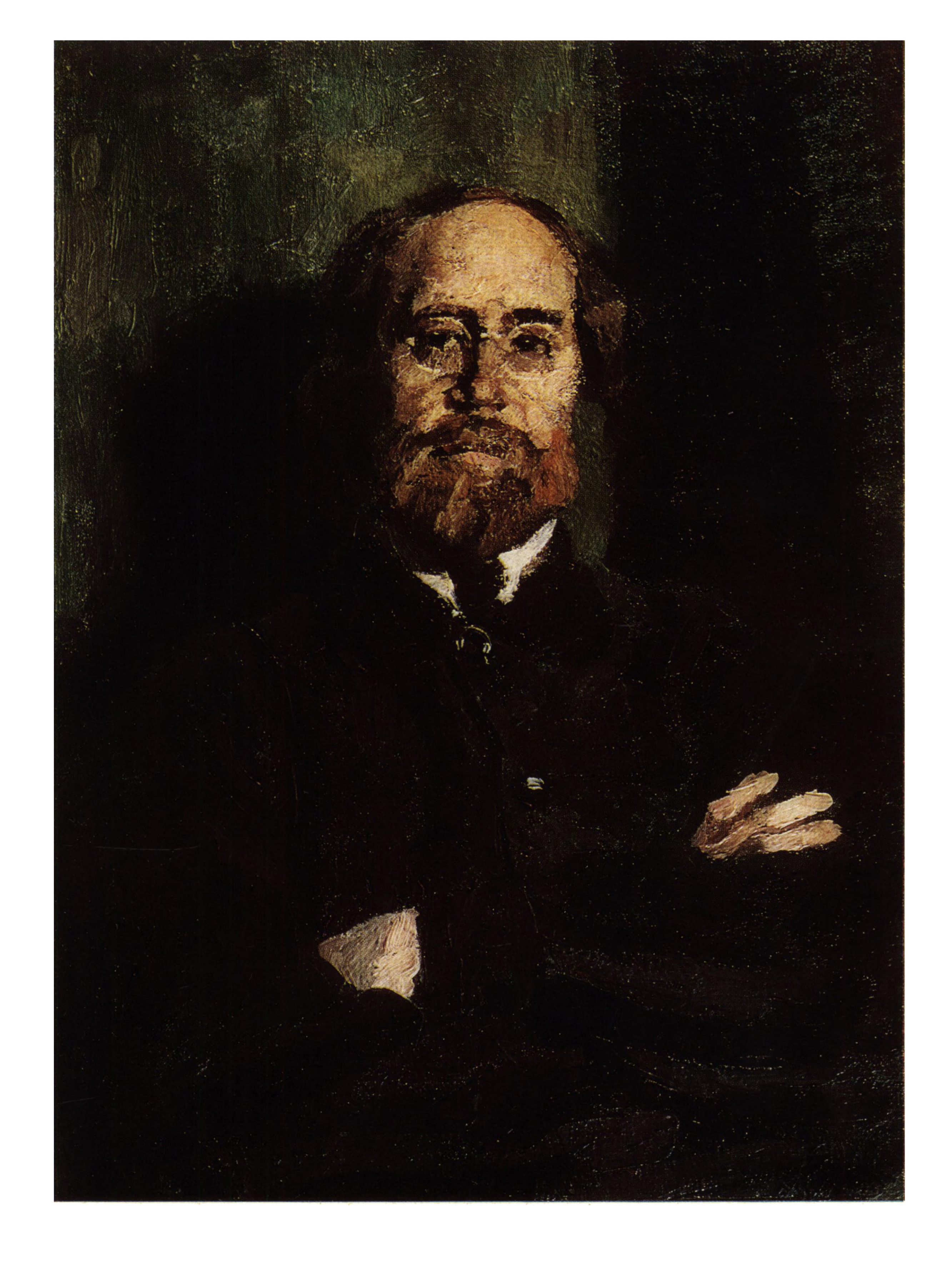
А. Архипов. Крестьянка в зеленом фартуке. 1927



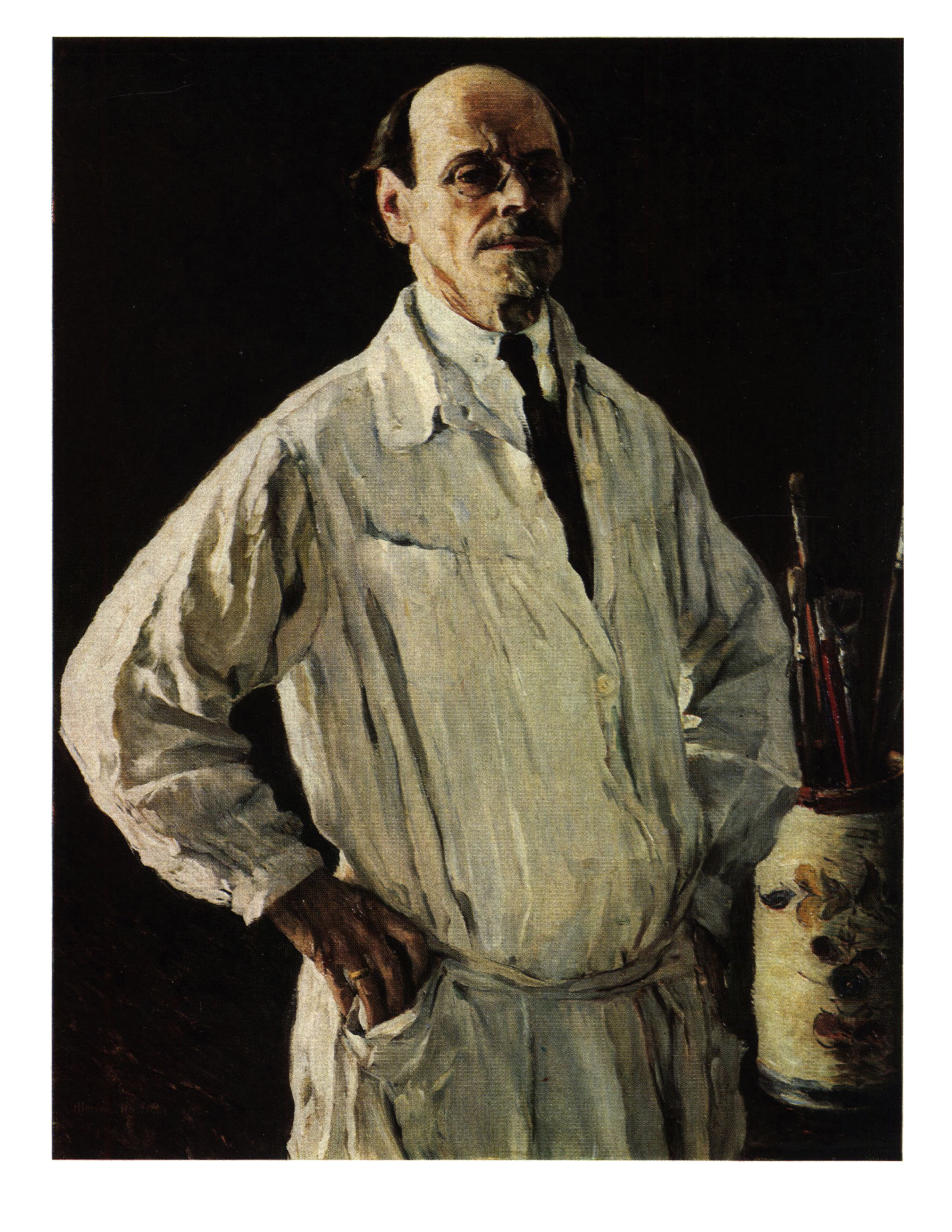
А. Архипов. Девушка с кувшином. 1927



С. Малютин. Портрет О. Л. Книппер-Чеховой. 1925



С. Малютин. Портрет А. В. Григорьева. 1923



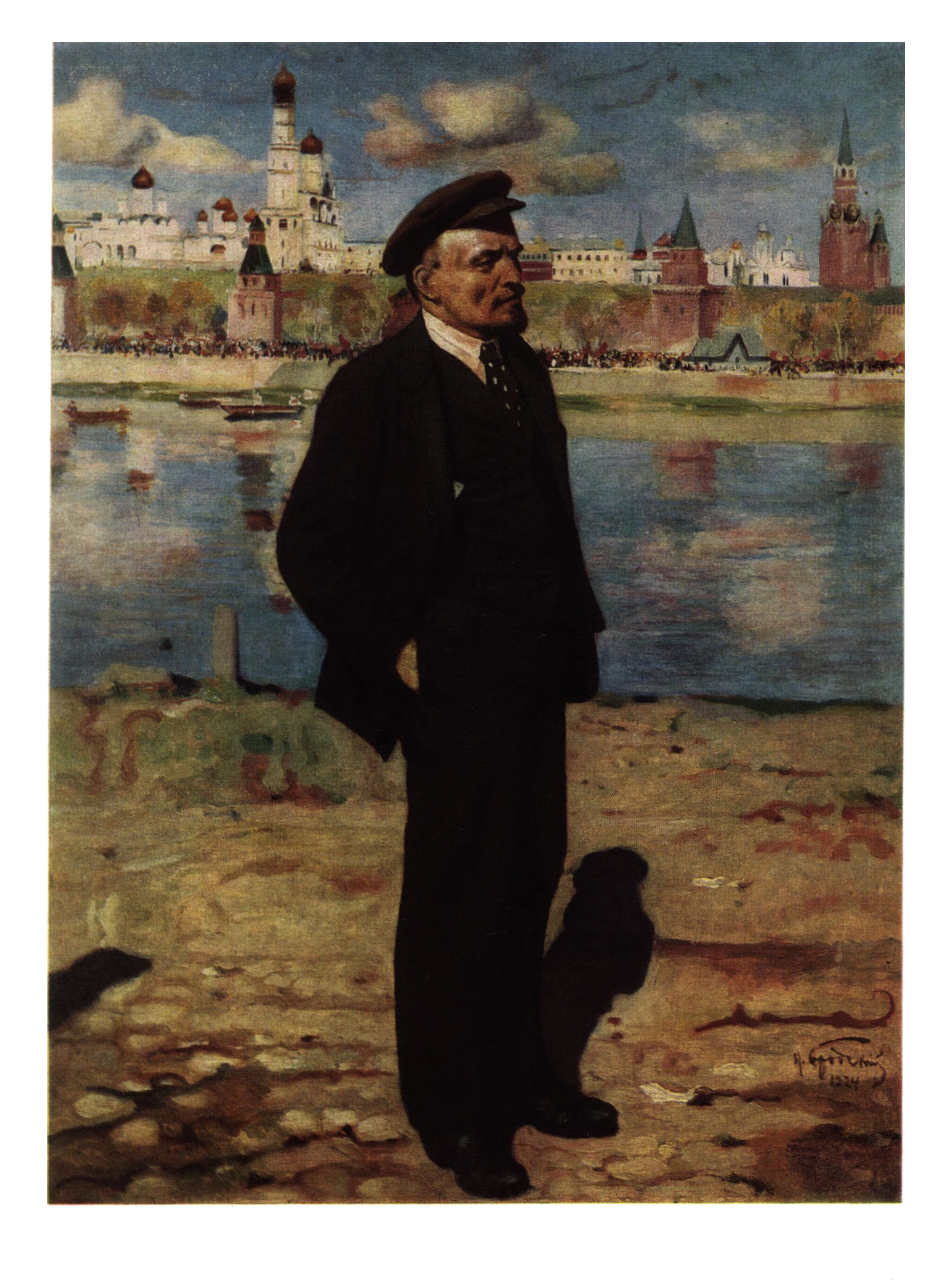
М. Нестеров. Автопортрет. 1928



М. Нестеров. Портрет художника В. М. Васнецова. 1925



Е. Кацман. Портрет Ф. Э. Дзержинского. 1923



И. Бродский. В. И. Ленин на фоне Кремля. 1924



В. Яковлев. Красные командиры. 1928



И. Бродский. М. В. Фрунзе на маневрах. 1929



Ф. Богородский. Беспризорные. 1925



Б. Иогансон. Узловая железнодорожная станция в 1919 году. 1928



Д. Штеренберг. Аниська. 1926



П. Вильямс. Портрет В. Э. Мейерхольда. 1925



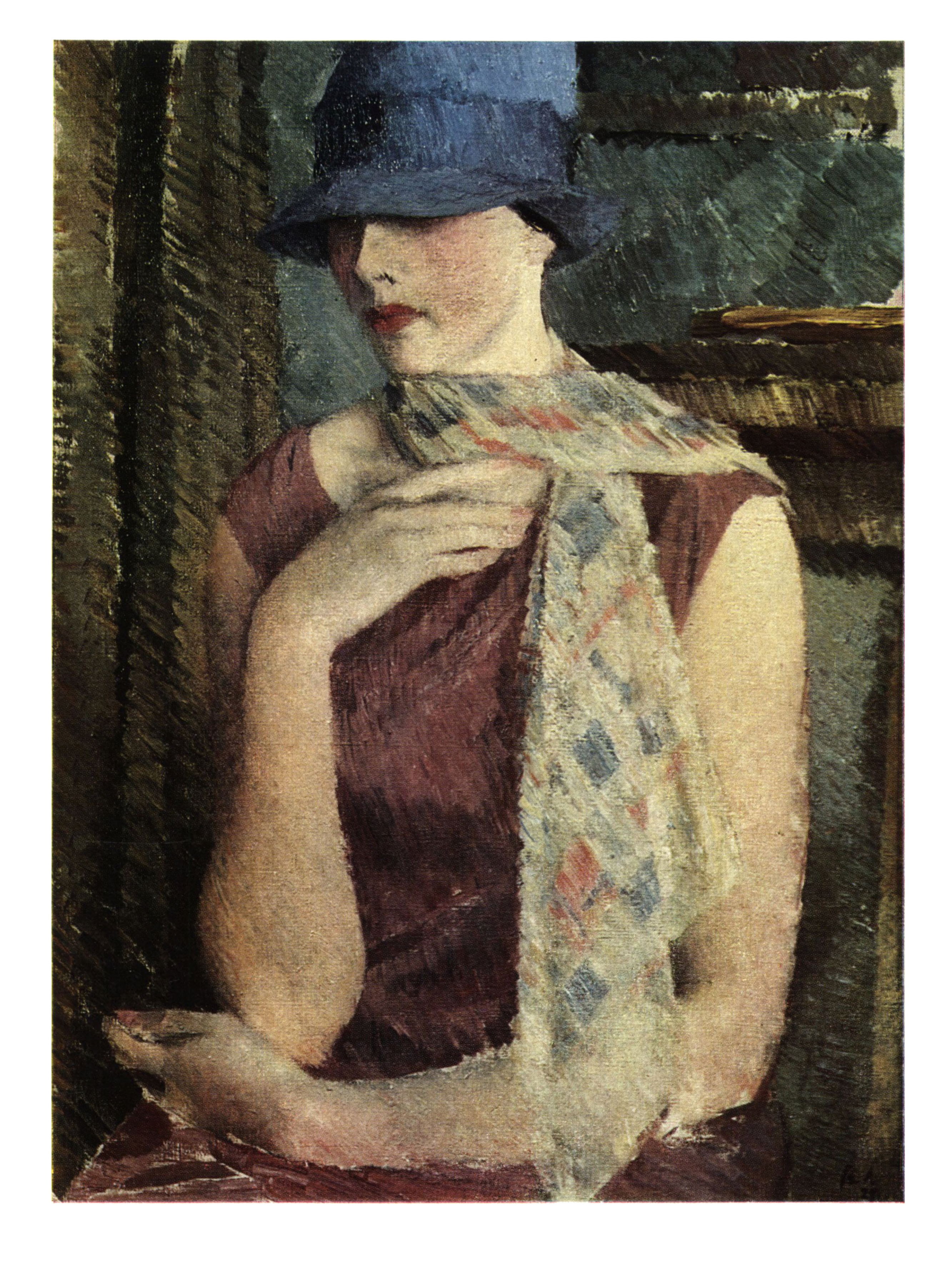
А. Самохвалов. Молодая работница. 1928



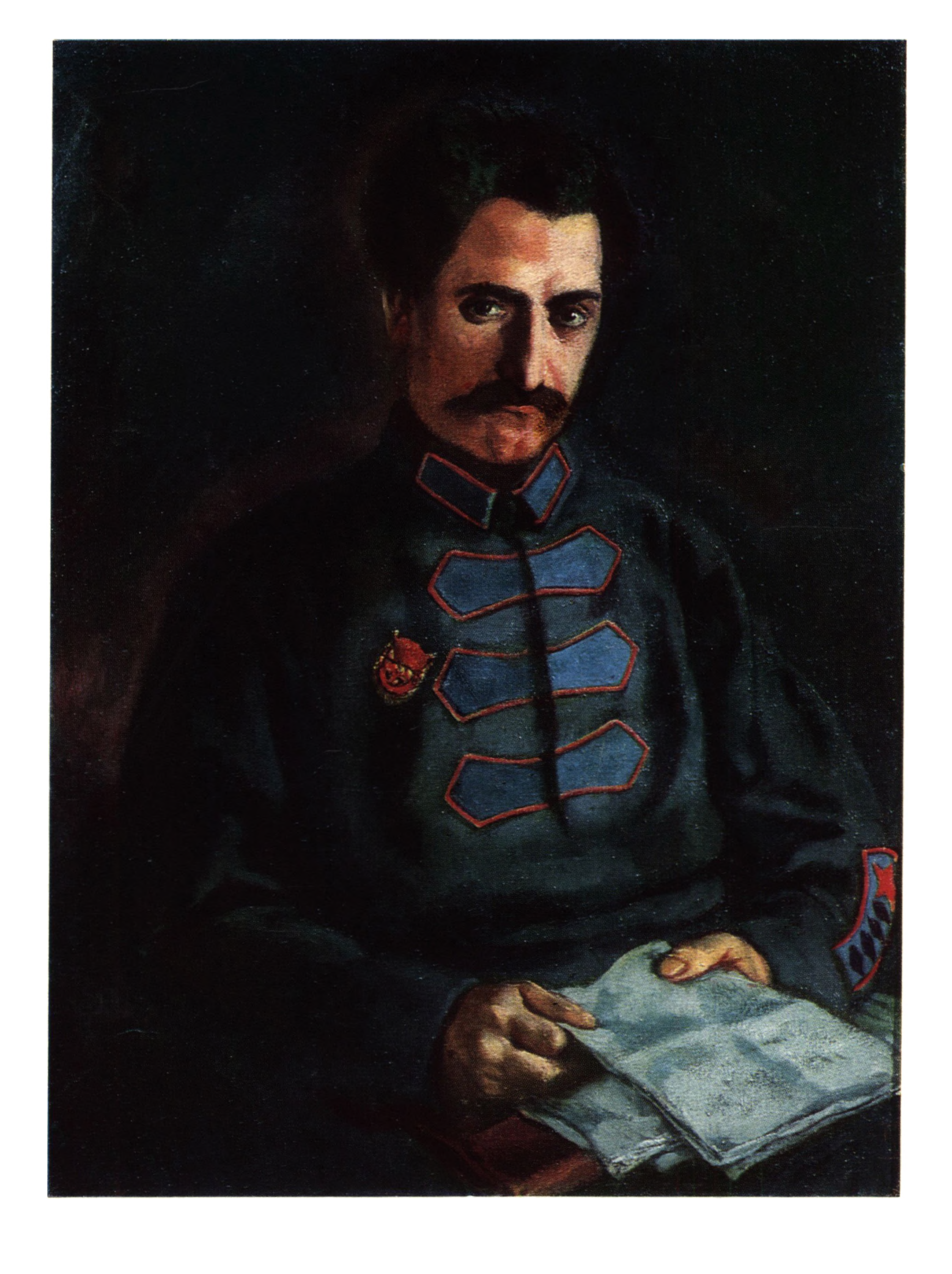
П. Кузнецов. Портрет художницы Е. М. Бебутовой. 1922



П. Кузнецов. Натюрморт с хрусталем. 1927



В. Лебедев. Портрет Н. С. Надеждиной. 1927



Е. Лансере. Портрет Г. К. Орджоникидзе. 1923



Б. Яковлев. Транспорт налаживается. 1923







К. Юон. Люди. 1923



К. Юон. Конец зимы. Полдень. 1929



Н. Крымов. Серый день. 1923



Н. Крымов. Речка. 1926



Л. Туржанский. Перед грозой. 1923



Н. Крымов. У мельницы. 1927



И. Бродский. Зимний пейзаж. 1921



И. Бродский. Летний сад осенью. 1928



П. Кончаловский. Антоний Римлянин. Новгород Великий. 1925



П. Кончаловский. Новгород. Детинец. 1925



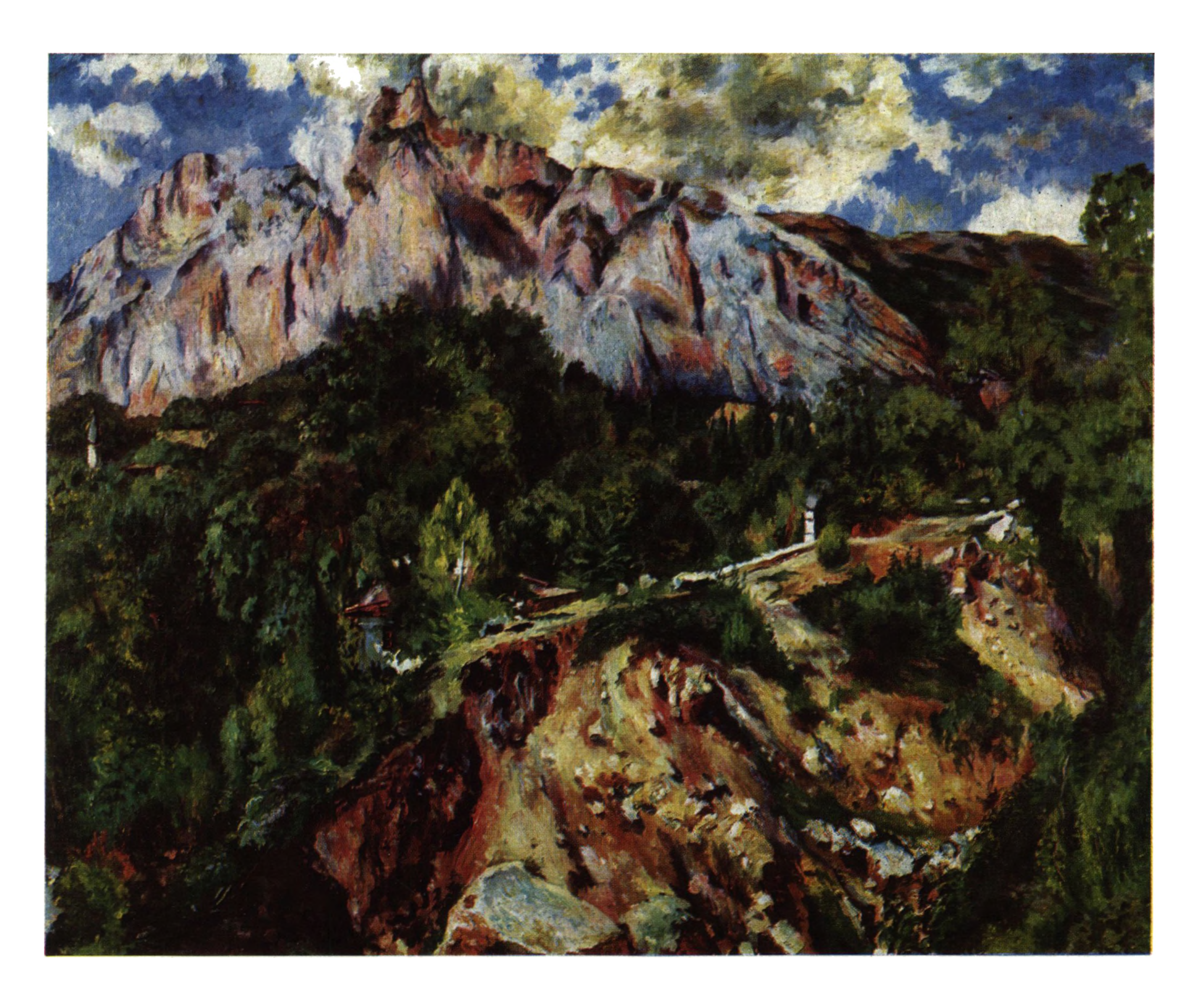
А. Куприн. Тополя. 1927



А. Куприн. Ореховое дерево. 1926



А. Куприн. Уличка в Бахчисарае. 1927



А. Лентулов. Ай-Петри. 1926



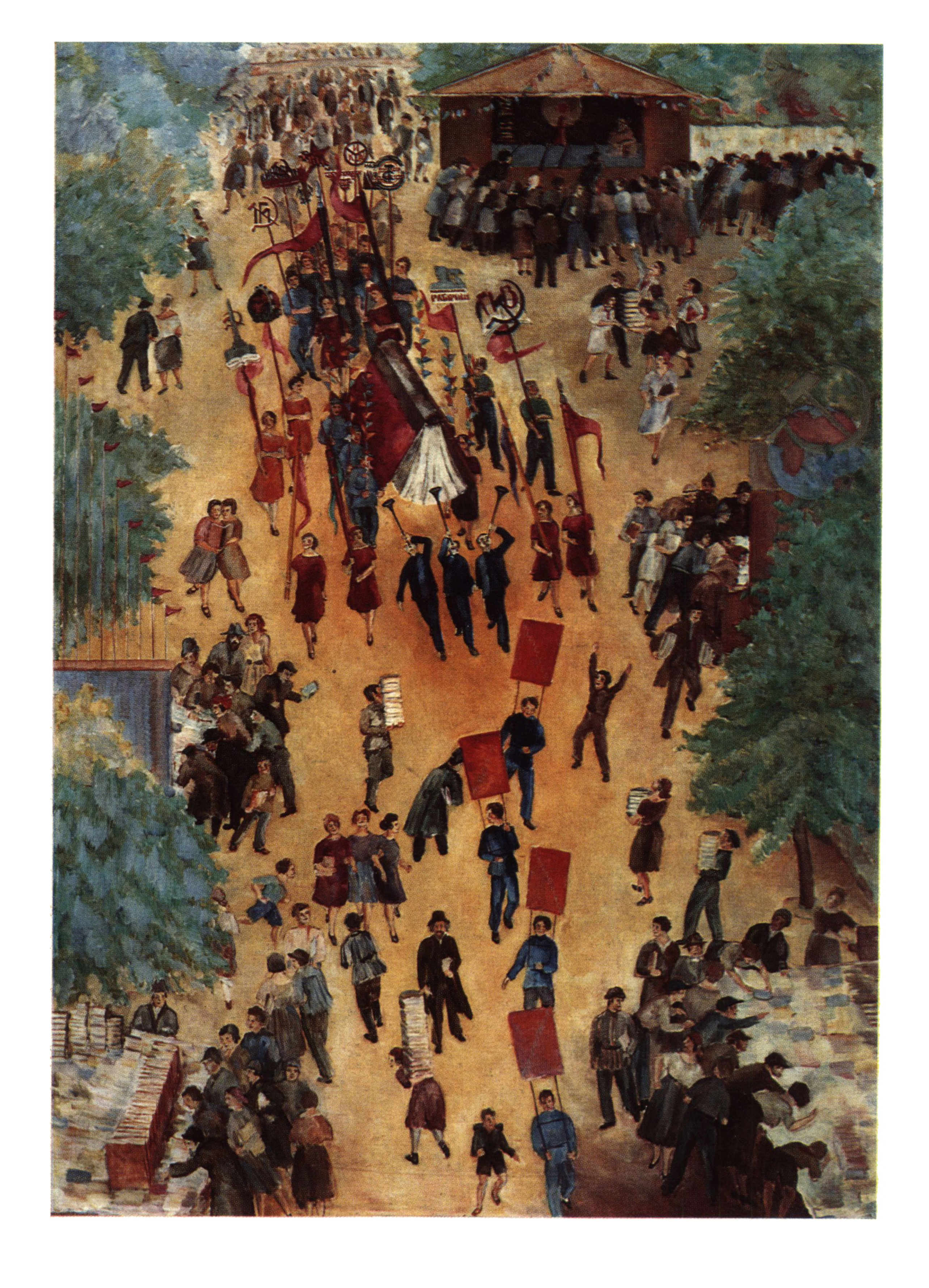
А. Лентулов. Закат на Волге. 1928



А. Лентулов. Солнце над крышами. Восход. 1928



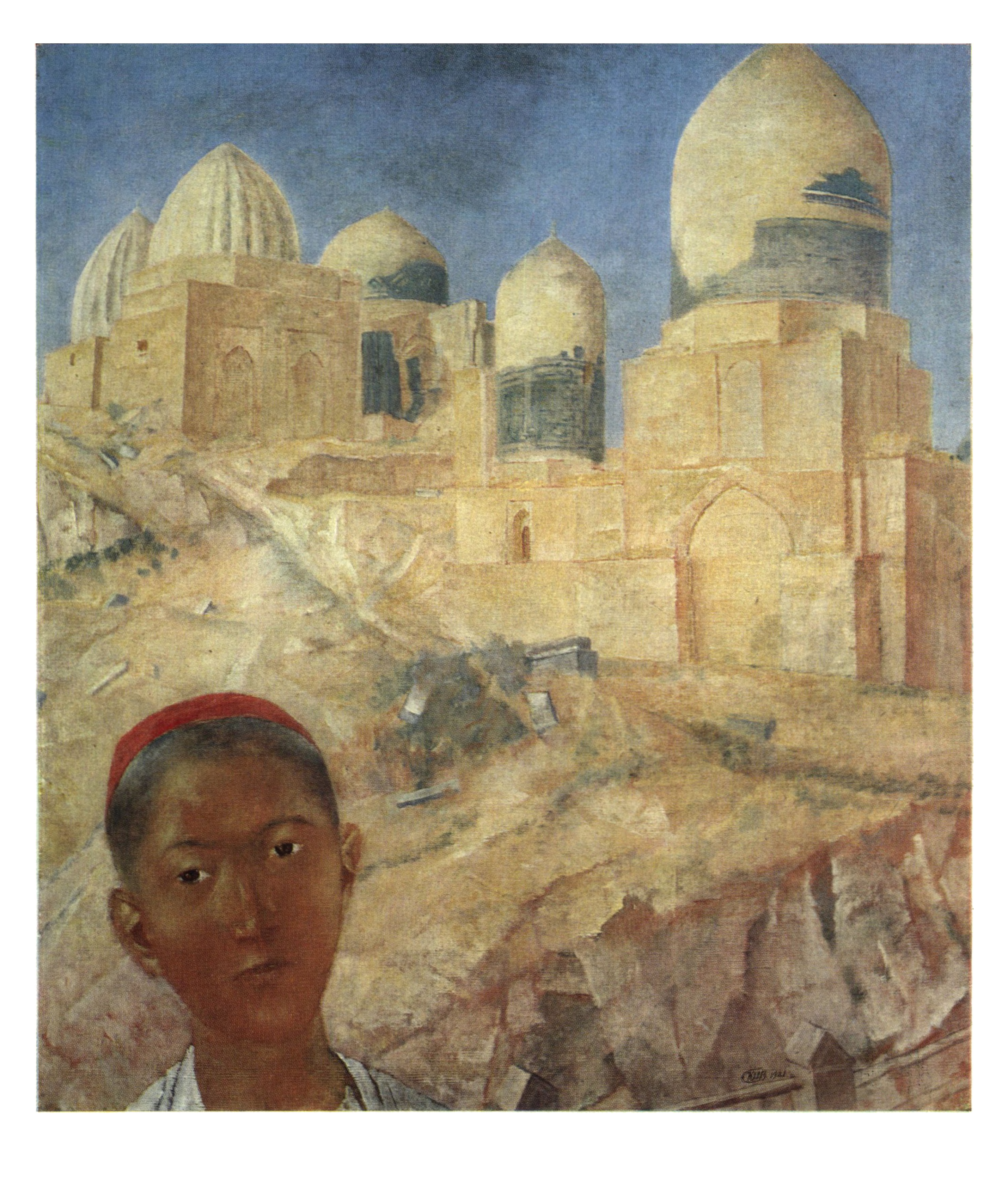




С. Лучишкин. Праздник книги. 1927



В. Перельман. Синяя блуза. Частушки. 1926



К. Петров-Водкин. Шахи-Зинда (Самарканд). 1921



А. Куприн. Осенний букет. 1924



И. Машков. Снедь московская. Мясо. Дичь. 1924



И. Машков. Снедь московская. Хлебы. 1924







Е. Чепцов. Переподготовка учителей. 1926



Н. Терпсихоров. Первый лозунг. 1924



Б. Иогансон. Советский суд. 1928



Е. Чепцов. Заседание сельячейки. 1924



С. Рянгина. В мастерской художника (Новый зритель). 1927



С. Рянгина. Красноармейская студия изо. 1928



Б. Иогансон. Рабфак идет. 1928



Е. Кацман. Калязинские кружевницы. 1928

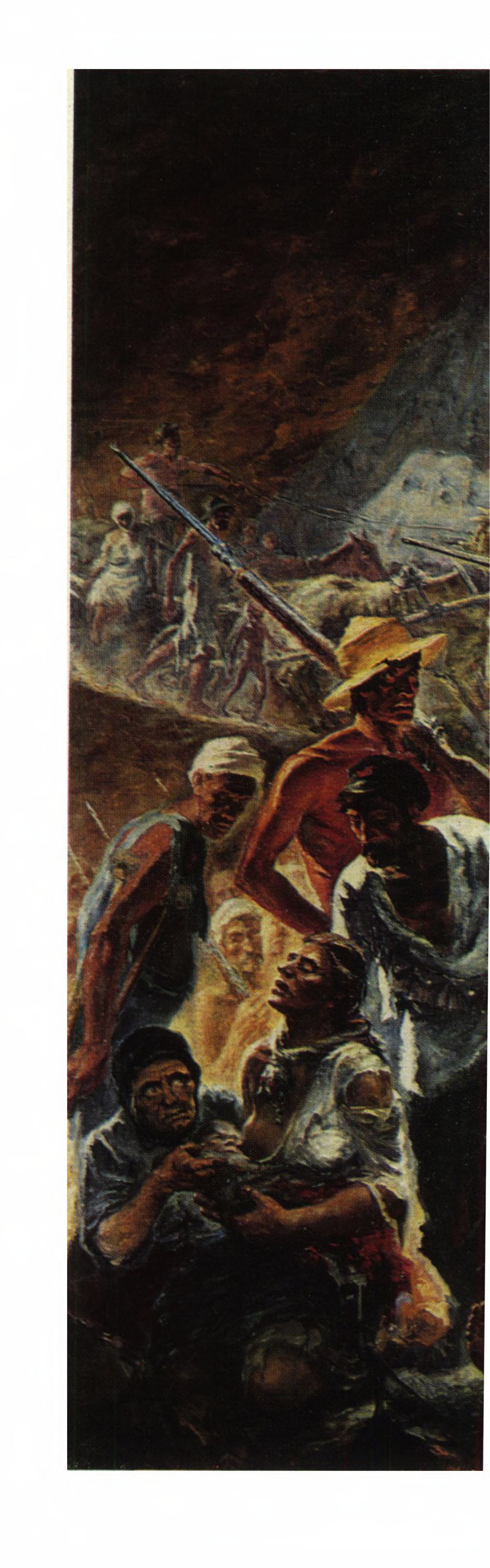






П. Шухмин. Приказ о наступлении. 1928







П. Соколов-Скаля. Таманский поход. 1928



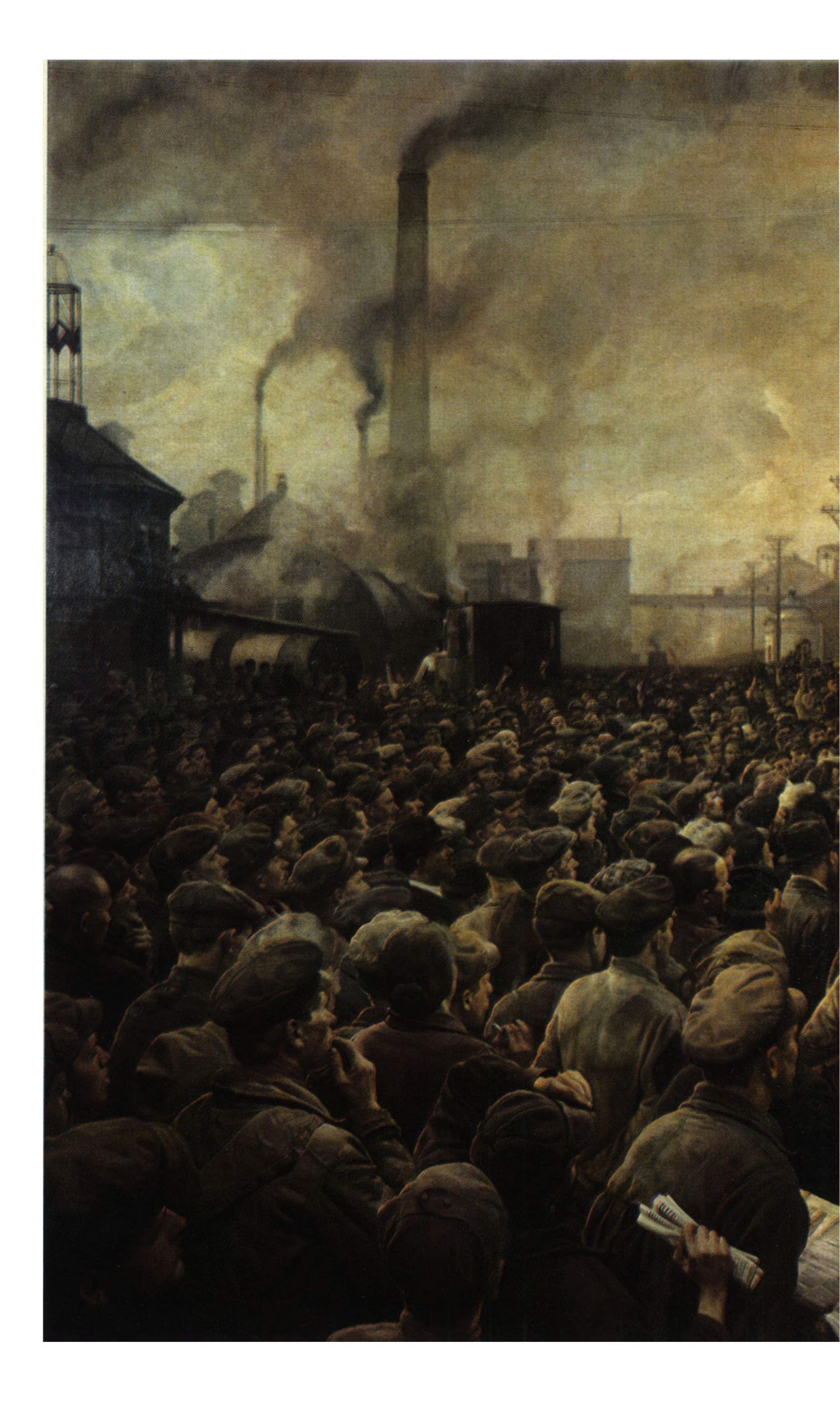
К. Петров-Водкин. После боя. 1923



К. Петров-Водкин. Смерть комиссара. 1928









И. Бродский. Выступление В. И. Ленина на митинге рабочих Путиловского завода в мае 1917 года. 1929



П. Кончаловский. Возвращение с ярмарки. 1926



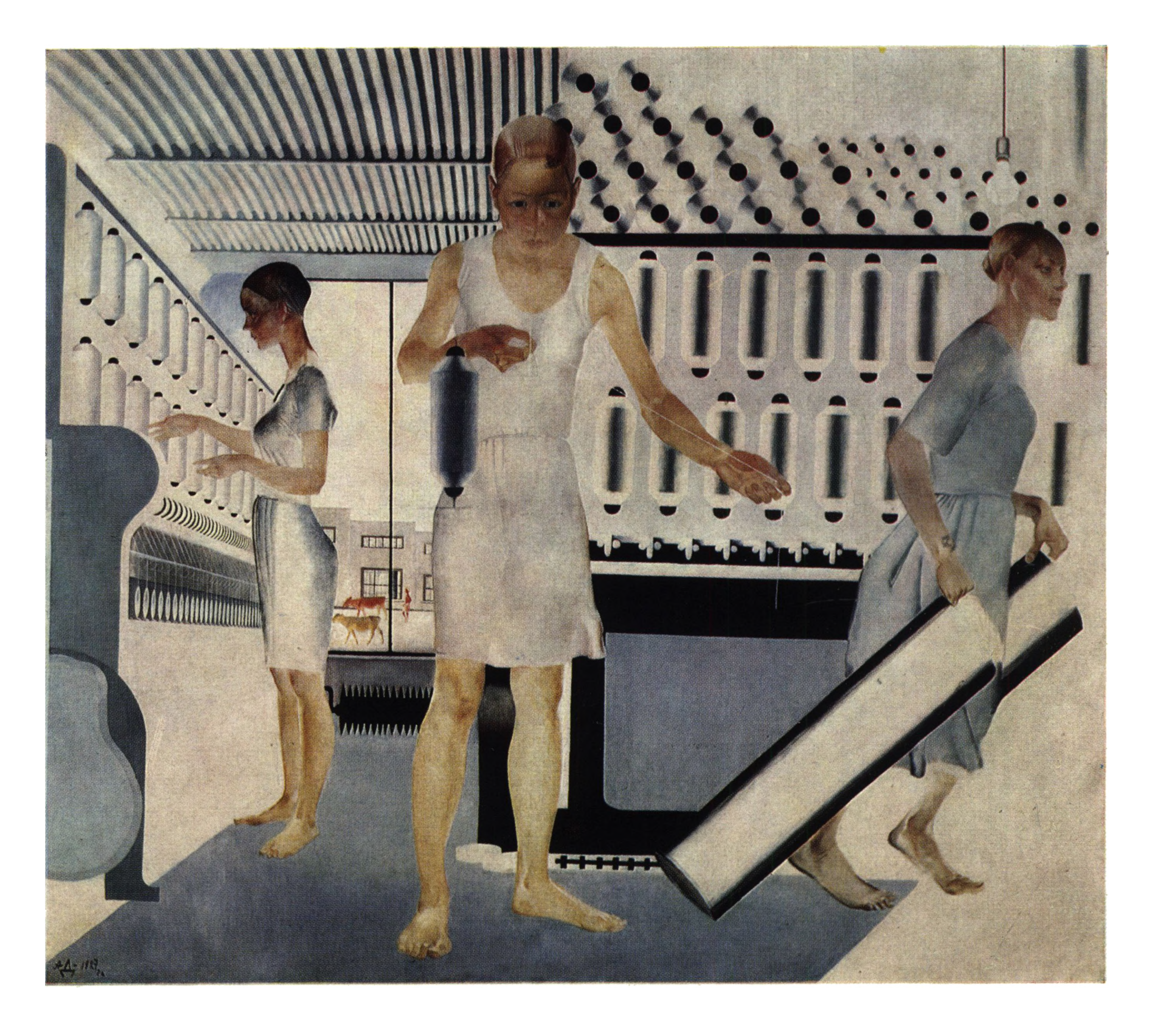
П. Кузнецов. Сбор винограда. 1928



Ю. Пименов. Даешь тяжелую индустрию! 1927



А. Дейнека. Перед спуском в шахту. 1925



А. Дейнека. Текстильщицы. 1927



А. Дейнека. На стройке новых цехов. 1926



А. Дейнека. Оборона Петрограда. 1928





ПРИМЕЧАНИЯ

Введение

[1] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 2, с. 542.

[2] Там же, т. 29, с. 207.

[3] Там же, т. 23, с. 150.

[4] Там же, т. 12, с. 104.

[5] Там же.

[6] Там же, т. 50, с. 17.

[7] Декреты Советской власти. Т. 2. М., Политиздат, 1959, с. 389.

[8] Там же, т. 3. М., Политиздат, 1964, с. 460.

[9] Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация. М.—Л., ОГИЗ—Изогиз, 1933, с. 187.

[10] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 41, с. 336.

[11] Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация. М—Л., ОГИЗ—Изогиз, 1933, с. 187.

[12] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 41, с. 462.

[13] «Правда», 1927, 27 сентября.

[14] КПСС о культуре, просвещении и науке. Сборник документов. М., Политиздат, 1963, с. 146, 147.

[15] Воспоминания о Владимире Ильиче Ленине. В 5-ти т. Т. 5. М., Политиздат, 1970, с. 13

[16] Там же, с. 14.

[17] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 12, с. 104.

Глава I

[1] Агитационно-массовое искусство первых лет Октября. Материалы и исследования. М., «Искусство», 1971, с. 15.

[2] Там же, с. 85.

[3] Цит. по: В. И. Костин. К. С. Петров-Водкин. М., «Советский художник», 1966, с. 72.

[4] Агитационно-массовое искусство первых лет Октября. Материалы и исследования. М., «Искусство», 1971, с. 39.

[5] См.: Выставки советского изобразительного искусства. Справочник. 1917—1932 гг. Т. 1. М., «Советский художник», 1965.

[6] «Искусство коммуны», 1918, 7 декабря.

[7] «Искусство коммуны», 1919, 26 января.

[8] Там же.

[9] Коммунисты-футуристы.—«Искусство коммуны», 1919, 2 февраля (подпись Б.К.).

[10] Там же.

[11] Борис Кушнер. Кому футуризм? — «Искусство коммуны», 1919, 23 февраля.

[12] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 41, с. 33.

[13] Н. Пунин. О памятниках. — «Искусство коммуны», 1919, 9 марта.

14 Н. Пунин. Пролетарское искусство. — «Искусство коммуны», 1919, 13 апреля.

15 Н. Пунин. Разорванное сознание. — «Искусство коммуны», 1919, 19 января.

16 «Искусство коммуны», 1919, 12 января.

17 В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 41, с. 304, 305.

18 «Искусство коммуны», 1919, 29 декабря.

19 См.: Б. Арватов. Натан Альтман. Берлин, «Петрополис», 1924.

20 Там же, с. 51.

21 Там же.

22 Там же, с. 44, 45.

23 См.: Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация. М.—Л., ОГИЗ — Изогиз, 1933, с. 61, 62.

24 К. Малевич. О новых системах в искусстве. Статика и скорость. Установление А. Витебск, 1919, с. 10.

25 Там же, с. 21.

26 Институт Художественной Культуры. — «Русское искусство», 1923, № 2-3, с. 88.

27 Б. Арватов. Искусство и классы. М.—Пг., ГИЗ, 1923, с. 34.

28 В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 41, с. 88, 89.

29 Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация. М.—Л., ОГИЗ—Изогиз, 1933, с. 112—117.

30 А. Дейнека. Жизнь, искусство, время. Л., «Художник РСФСР», 1964, с. 48—50.

31 В. И. Ленин о литературе и искусстве. Изд. 4-е. М., «Художественная литература», 1969, с. 715.

32 А. В. Луначарский. Об изобразительном искусстве. Т. 1. М., «Советский художник», 1967, с. 316.

33 См.: Camilla Gray. The great experiment: Russian art 1863—1922. Thames and Hudson, London, 1962.

34 Там же, с. 21. Здесь и далее цитируемые места книги К. Грей даны в переводе автора.

35 Там же, с. 50.

36 Там же, с. 76.

37 Там же, с. 74.

38 Там же, с. 121.

39 Там же, с. 126.

40 Там же, с. 128.

41 Там же, с. 147.

42 Воспоминания о Владимире Ильиче Ленине. В 5-ти т. Т. 5. М., Политиздат, 1970, с. 14.

43 Там же, с. 13.

44 В. П. Лапшин. Союз русских художников. Л., «Художник РСФСР», 1974, с. 147.

45 Цит. по: Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. Материалы, документы, воспоминания. М., «Советский художник», 1962, с. 101, 102.

46 Цит. по: И. Илюшин. С. В. Малютин. М., Изд-во Гос. Третьяковской галереи, 1953, с. 36.

47 См.: Р. Кауфман. История одной картины.— В сб.: Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры. М., «Советский художник», 1973, с. 335—355.

48 Борис Михайлович Кустодиев. Письма. Статьи, заметки, интервью. Встречи и беседы с Кустодиевым (Из дневников Вс. Воинова). Воспоминания о художнике. Л., «Художник РСФСР», 1967, с. 198, 199.

49 Там же, с. 393, 394.

[50] Там же, с. 393.

[51] К. Петров-Водкин. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. М.—Л., «Искусство», 1970, с. 481.

[52] М. Б. Греков в воспоминаниях современников. Л., «Художник РСФСР», 1966, с. 129.

Глава II

[1] Алексей Ган. Конструктивизм. Тверь, 1922, с. 36, 49, 54, 56, 70.

[2] «Русское искусство», 1923, № 1, с. 7, 8.

[3] Я. Тугендхольд. Выставка картин. Заметки о современной живописи.—«Русское искусство», 1923, № 2-3, с. 95, 96.

[4] Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация. М.—Л., ОГИЗ — Изогиз, 1933, с. 310—312.

[5] Там же, с. 313.

[6] См.: А. В. Луначарский. Об изобразительном искусстве. Т. 2. М., «Советский художник», 1967, с. 135, 149.

[7] Там же, с. 145, 146.

[8] См.: В. Лапшин. Произведения советских художников 20-х годов в Копенгагене.—«Искусство», 1973, № 12, с. 28.

[9] Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. Материалы, документы, воспоминания. М., «Советский художник», 1962, с. 230.

[10] Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация. М.—Л., ОГИЗ — Изогиз, 1933, с. 575.

[11] Там же, с. 323, 324.

[12] Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. Материалы, документы, воспоминания. М., «Советский художник», 1962, с. 242.

[13] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29, с. 207.

[14] Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. Материалы, документы, воспоминания. М., «Советский художник», 1962, с. 120.

[15] V всесоюзный съезд работников искусств.—«Известия», 1925, 30 мая.

[16] См.: А. Луначарский. [Дискуссия об АХРРе].—«Жизнь искусства», 1926, № 33—35.

[17] Я. Тугендхольд. О современной живописи (АХРР и ОСТ).—«Новый мир», 1926, № 6, с. 165—171.

[18] «Правда», 1925, 6 марта.

[19] Диспут об АХРРе в Доме Искусств.—«Жизнь искусства», 1926, № 45, с. 4.

[20] Там же.

[21] Там же, с. 5.

[22] Цит. по: Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. Материалы, документы, воспоминания. М., «Советский художник», 1962, с. 290.

[23] А. В. Луначарский. Об изобразительном искусстве. Т. 2. М., «Советский художник», 1967, с. 220.

[24] Я. А. Тугендхольд. О современной живописи (АХРР и ОСТ).—«Новый мир», 1926, № 6, с. 165.

[25] Там же, с. 165, 166.

[26] А. В. Луначарский. Об изобразительном искусстве. Т. 2. М., «Советский художник», 1967, с. 185, 186.

[27] Я. А. Тугендхольд. О современной живописи (АХРР и ОСТ).—«Новый мир», 1926, № 6, с. 167.

[28] А. В. Луначарский. Об изобразительном искусстве. Т. 2. М., «Советский художник», 1967, с. 187.

[29] Я. А. Тугендхольд. О современной живописи (АХРР и ОСТ).—«Новый мир», 1926, № 6, с. 168.

[30] А. В. Луначарский. Об изобразительном искусстве. Т. 2. М., «Советский художник», 1967, с. 192.

[31] Там же, с. 193.

[32] Там же.

[33] Там же, с. 185—188.

[34] КПСС о культуре, просвещении и науке. Сборник документов. М., Политиздат, 1963, с. 154.

[35] Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. Материалы, документы, воспоминания. М., «Советский художник», 1962, с. 120.

[36] А. В. Луначарский. Об изобразительном искусстве. Т. 2. М., «Советский художник», 1967, с. 192.

[37] Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. Материалы, документы, воспоминания. М., «Советский художник», 1962, с. 382.

[38] А. В. Луначарский. Об изобразительном искусстве. Т. 2. М., «Советский художник», 1967, с. 252.

[39] К. Ф. Юон. Автобиография. М., Государственная академия художественных наук, 1926, с. 38—41.

[40] А. В. Луначарский. Об изобразительном искусстве. Т. 2. М., «Советский художник», 1967, с 143.

[41] П. П. Кончаловский. Художественное наследие. М., «Искусство», 1964, с. 31.

[42] А. В. Луначарский. Об изобразительном искусстве. Т. 2. М., «Советский художник», 1967, с. 140.

[43] Там же, с. 143, 144.

[44] Там же, с. 154, 155.

[45] Там же, с. 155.

[46] Воспоминания о Владимире Ильиче Ленине. В 5-ти т. Т. 5. М., Политиздат, 1970, с. 13.

[47] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 41, с. 304.

[48] А. В. Луначарский. Об изобразительном искусстве. Т. 2. М., «Советский художник», 1967, с. 191.

БИБЛИОГРАФИЯ

Маркс К. и Энгельс Ф. Манифест Коммунистической партии. М., Политиздат, 1975.

Ленин В. И. От какого наследства мы отказываемся? — Полн. собр. соч., т. 2.

Ленин В. И. Партийная организация и партийная литература. — Полн. собр. соч., т. 12.

Ленин В. И. Рабочий класс и национальный вопрос. — Полн. собр. соч., т. 23.

Ленин В. И. Тезисы по национальному вопросу.— Полн. собр. соч., т. 23.

Ленин В. И. Критические заметки по национальному вопросу.— Полн. собр. соч., т. 24.

Ленин В. И. О праве наций на самоопределение. — Полн. собр. соч., т. 25.

Ленин В. И. О национальной гордости великороссов. — Полн. собр. соч., т. 26.

Ленин В. И. Философские тетради. — Полн. собр. соч., т. 29.

Ленин В. И. Успехи и трудности Советской власти. — Полн. собр. соч., т. 38.

Ленин В. И. О пролетарской культуре. — Полн. собр. соч., т. 41.

Ленин В. И. Набросок резолюции о пролетарской культуре. — Полн. собр. соч., т. 41.

Ленин В. И. Детская болезнь «левизны» в коммунизме. — Полн. собр. соч., т. 41.

Ленин В. И. Задачи союзов молодежи. (Речь на III Всероссийском съезде Российского коммунистического союза молодежи 20 октября 1920 г.). — Полн. собр. соч., т. 41.

В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., «Художественная литература», 1969.

В. И. Ленин. О национальном и национально-колониальном вопросе. Сборник. М., Госполитиздат, 1956.

Ленин и культурная революция. Хроника событий (1917—1923 гг.). М., «Мысль», 1972.

Общие труды

Борьба за реализм в искусстве 20-х годов. Материалы, документы, воспоминания. М., «Советский художник», 1962.

Буш М., Замошкин А. Путь советской живописи 1917—1932. М., Изогиз, 1933.

Воровский В. Литературная критика. М., «Художественная литература», 1971.

Воровский В. В. Литературно-критические статьи. М., Госполитиздат, 1956.

Декреты Советской власти. Т. 2. М., Госполитиздат, 1959; Т. 3 — 1964.

Из истории строительства советской культуры. Москва. 1917—1918. Документы и воспоминания. М., «Искусство», 1964.

Изобразительное искусство РСФСР. 1917—1957. [Альбом]. Т. 1. М., «Советский художник», 1957.

История искусства народов СССР. В 9-ти т. Т. 7. М., «Изобразительное искусство», 1972.

История русского искусства. Под общей ред. И. Э. Грабаря. Т. 10. М., «Наука» (кн. 1 — 1968, кн. 2 — 1969).

История русского искусства. Под общей ред. И. Э. Грабаря. Т. 11. М., Изд-во Академии наук СССР, 1957.

История советского искусства. В 2-х т. Т. 1. М., «Искусство», 1965.

КПСС о культуре, просвещении и науке. Сборник документов. М., Политиздат, 1963.

Лебедев П. И. Русская советская живопись. Краткая история. М., «Советский художник», 1963.

Лебедев П. И. Советское искусство в период иностранной военной интервенции и гражданской войны. М.—Л., «Искусство», 1949.

Луначарский А. В. Об изобразительном искусстве. Т. 1 и 2. М., «Советский художник», 1967.

Никифоров Б. М. Живопись. Краткий очерк. [Советское искусство]. М. — Л., «Искусство», 1948.

О литературно-художественной критике. Постановление Центрального Комитета КПСС от 21 января 1972 г.

«О подготовке к 50-летию образования Союза Советских Социалистических Республик». Постановление ЦК КПСС.

Плеханов Г. В. Искусство и литература. М., Госполитиздат, 1948.

Проблемы современной идеологической борьбы, развития социалистической идеологии и культуры. М., Политиздат. 1972.

Пути развития русского искусства конца XIX — начала XX века. Под ред. Н. И. Соколовой и В. В. Ванслова. М., «Искусство», 1972.

50 лет Советского искусства. Живопись. 1917—1967. М., «Советский художник», 1967.

Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация. М.—Л., ОГИЗ—Изогиз, 1933.

Советское изобразительное искусство и задачи борьбы с буржуазной идеологией. Сборник статей. М., «Изобразительное искусство», 1969.

Становление социалистического реализма в советском изобразительном искусстве. Сборник статей. М., «Искусство», 1960.

Тугендхольд Я. Искусство Октябрьской эпохи. Л., «Academia», 1930.

Яковлев А. Против антиисторизма. — «Литературная газета», 1972, 15 ноября.

К введению

Асмус В. Ф. В. И. Ленин о вопросах культурной традиции. — «Вопросы философии», 1970, № 4, с. 145—156.

Баллер Э. А. Преемственность в развитии культуры. М., «Наука», 1969.

Богданов А. Искусство и рабочий класс. М., Изд. журнала «Пролетарская культура», 1918.

Ванслов В. В. Прогресс в искусстве. М., «Искусство», 1973.

Дьяконицын Л. Ф. Идейные противоречия в эстетике русской живописи конца XIX — начала XX в. Пермское книжное издательство, 1966.

Интеллигенция и революция. Сборник статей. М., Изд-во «Дом печати», 1922.

Каирян В. М. Преемственность в развитии культуры в условиях социализма. М., «Наука», 1971.

Канев С. Н. Октябрьская революция и крах анархизма. М., «Мысль», 1974.

Коммунизм и культура. Закономерности формирования и развития новой культуры. М., «Наука», 1966.

Ленин и искусство. [Сборник статей.] М., «Наука», 1969.

Ленинизм и национальный вопрос в современных условиях. М., Политиздат, 1972.

Лифшиц М., Рейнгардт Л. Незаменимая традиция. М., «Искусство», 1974.

Маца И. Л. Проблемы художественной культуры XX века. М., «Искусство», 1969.

Михайлов А. Ленин и формирование художественной политики Советского государства. — «Искусство», 1970, №№ 7—9.

Павловский Б. В. И. Ленин и изобразительное искусство. Л., «Художник РСФСР», 1974.

Павловский Б. У истоков советской художественной критики. Изобразительное искусство на страницах дооктябрьской большевистской печати. 1900—1917. Л., «Художник РСФСР», 1970.

Павлюченков А. В борьбе за реализм. — «Творчество», 1967, № 4.

Павлюченков А. В. И. Ленин и изобразительное искусство. Хроника событий 1917—1923 гг. — «Искусство», 1975, № 4. с. 9—18.

Ступин В. И. По ленинским замечаниям. Л., «Художник РСФСР», 1971.

К главе первой

Абрамова А. Наследие Вхутемаса. — «Декоративное искусство». 1964, №. 4, с. 8—12.

Агитационно-массовое искусство первых лет Октября. Материалы и исследования. М., «Искусство», 1971.

Агитационно-массовое искусство первых лет Октябрьской революции. М., «Советский художник», 1967.

Апушкин Я. В. Константин Федорович Юон. М., «Всекохудожник», 1936.

Арватов Б. Искусство и классы. М.—Пг., ГИЗ, 1923.

Арватов Б. Натан Альтман. Берлин, Петрополис, 1924.

Бескин Осип. Формализм в живописи. М., «Всекохудожник», 1933.

Бродский И. А. Исаак Израилевич Бродский. М., «Изобразительное искусство», 1973.

Ванслов В. В. О станковом искусстве и его судьбах. М., «Изобразительное искусство», 1972.

Гончаров А. Вхутемас. — «Творчество», 1967, № 4, с. 15, 16.

Зингер Л. Новое о портрете Д. А. Фурманова работы С. В. Малютина. — «Искусство», 1972, № 9, с. 30—32.

Костин В. И. ОСТ. Л., «Художник РСФСР», 1976.

Костин В. И. К. С. Петров-Водкин. М., «Советский художник», 1966.

Борис Михайлович Кустодиев. Письма. Статьи, заметки, интервью. Встречи и беседы с Кустодиевым (Из дневников Вс. Воинова). Воспоминания о художнике. Л., «Художник РСФСР», 1967.

Лаврова Н. Страницы художественной критики (1918—1920). — «Творчество», 1970, № 11, с. 5, 6.

Лапшин В. П. Союз русских художников. Л., «Художник РСФСР», 1974.

Лебедева В. Е. Б. М. Кустодиев. М., «Наука», 1966.

Лобанов В. М. Кануны. Из художественной жизни Москвы в предреволюционные годы. М., «Советский художник», 1968.

Малевич К. О новых системах в искусстве. Статика и скорость. Установление А. Витебск, 1919.

Малевич К. От Сезанна до супрематизма. Критический очерк. М., Изд. Отдела Изобразительных искусств Наркомпроса. [1920].

Петров-Водкин К. С. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л., «Искусство», 1970.

Пунин Н. Татлин (Против кубизма). Пб., Госиздат, 1921.

Радлов Н. О футуризме и «Мире Искусства». — «Аполлон», 1917, № 1, с. 1—17.

Рощин А. И. Иван Алексеевич Владимиров. Жизнь и творчество. 1869—1947. Л., «Художник РСФСР», 1974.

Стригалев А. О проекте памятника III Интернационала художника В. Татлина. — В сб.: Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры. М., «Советский художник», 1973.

Тимошин Г. А. Митрофан Борисович Греков. Жизнь и творчество. М., «Советский художник», 1961.

Федоров-Давыдов А. А. Искусство К. С. Малевича. — Выставка произведений К. С. Малевича. М., Изд. ГТГ, 1929.

Шапошников Ф. Петроградская мадонна. О картине К. Петрова-Водкина «1918 год в Петрограде». — «Искусство», 1975, № 9, с. 53—55.

К главе второй

Ассоциация художников революционной России. Сборник воспоминаний, статей, документов. М., «Изобразительное искусство», 1973.

Бескин О. М. Юрий Пименов. М., «Советский художник», 1960.

Веймарн Б. В. Идейное единство и национальное многообразие советского искусства. М., Изд-во Академии художеств СССР, 1962.

Ган Алексей. Конструктивизм. Тверь, 1922.

Герасимов Сергей Васильевич. Каталог выставки. М., «Советский художник», 1966.

Дейнека А. Жизнь, искусство, время. Л., «Художник РСФСР», 1974.

Дурылин С. Н. Нестеров-портретист. М.—Л., «Искусство», 1949.

Жердева Р. Тема труда в произведениях художников ОСТа. — «Искусство», 1973, № 8, с. 29—38.

Иовчук М. Интернациональная культура многонационального советского народа.—«Коммунист», 1973, № 3, с. 49—62.

Иоффе И. Кризис современного искусства. Литература, живопись, музыка. Л., «Прибой», 1925.

Искусство в СССР и задачи художников. М., Изд-во Коммунистической Академии, 1928.

Искусство народов СССР. Вып. 1. М., Изд. ГАХН, 1927.

Искусство, рожденное Октябрем. М., «Советский художник», 1967.

Каталог юбилейной выставки искусства народов СССР. М., Изд. ГАХН, 1927.

Кауфман Р. С. Советская тематическая картина 1917—1941. М., Изд-во Академии наук СССР, 1951.

Кеменов В. Довольно метафизики! (Против идеализма Новицкого). — «За пролетарское искусство», 1931, № 11-12. с. 8—12.

Кеменов В. Против абстракционизма в спорах о реализме. Л., «Художник РСФСР», 1969.

Книга о Владимире Фаворском. М., «Прогресс», 1967.

Князева В. П. АХРР. Л., «Художник РСФСР», 1967

Кравченко К. С. А. В. Куприн. М., «Советский художник», 1973.

Купцов И., Ракитин В. Многонациональная советская живопись. М., «Знание», 1968.

Лебедянский М. Что Луначарский защищал в АХРРе? — «Художник», 1972, № 4, с. 31—33.

Лентулова М. А. Художник Аристарх Лентулов. Воспоминания. М., «Советский художник», 1969.

Лифшиц М. А. Искусство и современный мир. М., «Изобразительное искусство», 1973.

Лобанов В. М. Художественные группировки за последние 25 лет. М., Художественное издательское акц. о-во АХР, 1930.

Луначарский А. В., Воронский А. К., Браудо Е. М. и др. Октябрь в искусстве и литературе. 1917—1927. Л., Изд. «Красной газеты», 1927.

Маца И. Л. Творческие вопросы советского искусства. М., ОГИЗ—Изогиз, 1933.

Михайлов А. Михаил Васильевич Нестеров. Жизнь и творчество. М., «Советский художник», 1958.

Нейман М. Л. Искусство революционной эпохи. М., «Знание», 1969.

Нейман М. Л. П. П. Кончаловский. М., «Советский художник», 1967.

Никифоров Б. М. А. Дейнека. М., Изогиз, 1937.

Пахомов А. Ф. Про свою работу. Л., «Художник РСФСР», 1971.

Пельше Р. Проблемы современного искусства. М., Московское театральное изд-во, 1927

Перельман В. Н., Люсюк А. М. Евгений Александрович Кацман. М., «Всекохудожник», 1935.

Петров В. Владимир Васильевич Лебедев. Л., «Художник РСФСР», 1972.

Полевой В. Из истории взглядов на реализм в советском искусствознании середины 1920-х годов. — В сб.: Из истории советской эстетической мысли. М., «Искуство», 1967.

Полищук Э. Традиции передвижников в советской живописи. — «Искусство», 1972, № 11, с. 8—16.

Реализм и художественные искания XX века. Сборник статей. М., «Наука», 1969.

Сарабьянов Д. Алексей Васильевич Бабичев. Художник, теоретик, педагог. М., «Советский художник», 1974.

Сокольников М. П. Борис Владимирович Иогансон. Жизнь и творчество. М., «Советский художник», 1957.

Старейшие советские художники о Средней Азии и Кавказе. М., «Советский художник», 1973.

Сысоев В. П. Александр Дейнека. М., «Изобразительное искусство», 1972.

Сысоев В. Журнальная графика Александра Дейнеки 20-х годов. — «Искусство», 1972, № 1, с. 33—43.

Червонная С. Из истории советской художественной критики 1926—1932 годов. Проблемы национального своеобразия искусства народов СССР в художественной критике 20-х годов. — «Искусство», 1974, № 9, с. 36—40.

4 года АХРР. М., Изд-во АХРР, 1926.

Щедрин Е. Взгляды А. В. Луначарского на станковую картину. — «Искусство», 1975, № 5.

Щекотов Н. М. Искусство СССР. М., Изд-во Ассоциации художников Революционной России «АХРР», 1926.

Щекотов Н. М. Г. Ряжский. Л., Изд-во Ленинградского областного союза советских художников, 1935.

СПИСОК РЕПРОДУКЦИЙ

На фронтисписе:

И. Бродский. В. И. Ленин на фоне Смольного. 1925. *Музей-квартира И. И. Бродского, Ленинград*

К главе I

С. Герасимов. Хозяин земли. Эскиз панно. 1918. *Государственная Третьяковская галерея.*

Б. Кустодиев. Жнея. Эскиз панно. 1918. *Государственная Третьяковская галерея*

Б. Кустодиев. Пекарь. Эскиз панно. 1918. *Государственная Третьяковская галерея.*

К. Петров-Водкин. Степан Разин. Эскиз панно. 1918. *Государственный Русский музей.*

Н. Альтман. Александровская колонна при вечернем освещении. Эскиз оформления площади Урицкого. 1918. *Государственная Третьяковская галерея.*

Д. Штеренберг. Солнце свободы. Эскиз панно. 1918. *Музей Великой Октябрьской социалистической революции, Ленинград.*

А. Куприн. Искусство. Эскиз панно. 1918. *Государственная Третьяковская галерея*

И. Владимиров. Долой орла. 1917. *Государственный Музей Великой Октябрьской социалистической революции, Ленинград*

И. Владимиров. Арест царских генералов. 1917—1918. *Государственный музей революции СССР, Москва*

А. Моравов. Заседание комитета бедноты. 1920. *Государственный музей революции СССР, Москва*

И. Бродский. В. И. Ленин и манифестация. 1919. *Центральный музей В. И. Ленина, Москва*

К. Юон. Купола и ласточки. 1921. *Государственная Третьяковская галерея*

К. Юон. Новая планета. 1921. *Государственная Третьяковская галерея*

А. Рылов. В голубом просторе. 1918. *Государственная Третьяковская галерея*

К. Юон. Парад Красной Армии. 1923. *Государственная Третьяковская галерея*

С. Малютин. Портрет писателя Д. А. Фурманова. 1922. *Государственная Третьяковская галерея*

Б. Кустодиев. Большевик. 1920. *Государственная Третьяковская галерея*

Б. Кустодиев. 27 февраля 1917 года. 1917. *Государственная Третьяковская галерея*

Б. Кустодиев. Праздник II конгресса Коминтерна на площади Урицкого. 1921. *Государственный Русский музей*

В. Маковский. Новое время. 1919. *Астраханская картинная галерея им. Б. М. Кустодиева*

Б. Кустодиев. Эскиз декорации к спектаклю «Блоха» по мотивам повести Н. С. Лескова. 1925. *Государственный Центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина*

Б. Кустодиев. Аглицкая Меря. Эскиз костюма к спектаклю «Блоха» по мотивам повести Н. С. Лескова. 1925. *Государственный Центральный театральный музей им. А. А Бахрушина*

Б. Кустодиев. Машка — дочь купецкая. Эскиз костюма к спектаклю «Блоха» по мотивам повести Н. С. Лескова. 1925. *Государственный Центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина*

А. Куприн. Натюрморт с бутылкой и трубкой. 1920. *Государственная Третьяковская галерея*

Р. Фальк. Красная мебель. 1920. *Государственная Третьяковская галерея*

Д. Штеренберг. Селедки. 1917—1918. *Государственная Третьяковская галерея*

В. Лебедев. Натюрморт с палитрой. 1919. *Государственный Русский музей*

К. Петров-Водкин. Розовый натюрморт. 1918. *Государственная Третьяковская галерея*

К. Петров-Водкин. Утренний натюрморт. 1918. *Государственный Русский музей*

К. Петров-Водкин. Селедка. 1918. *Государственный Русский музей*

К. Петров-Водкин. 1918 год в Петрограде. 1920. *Государственная Третьяковская галерея*

Б. Кустодиев. Ночной праздник на Неве. 1923. *Государственный музей революции СССР, Москва*

М. Греков. Вступление полка имени Володарского в Новочеркасск. 1920. *Центральный музей Советской Армии, Москва*

М. Греков. Тачанка. «Пулеметам продвинуться вперед!» 1925. *Государственная Третьяковская галерея*

М. Греков. Тачанка. «Пулеметам продвинуться вперед!» Фрагмент

М. Греков. В отряд к Буденному. 1923. *Государственная Третьяковская галерея*

М. Греков. Ночная разведка. 1924. *Центральный музей Советской Армии, Москва*

К главе II

Г. Ряжский. Делегатка. 1927. *Государственная Третьяковская галерея*

Г. Ряжский. Председательница. 1928. *Государственная Третьяковская галерея*

В. Мешков. Портрет В. Р. Менжинского. 1927. *Государственная Третьяковская галерея*

Н. Касаткин. Пионервожатая с книгами. 1926. *Государственный музей революции СССР, Москва*

С. Герасимов. Фронтовик. 1926. *Государственная Третьяковская галерея*

А. Архипов. Крестьянка в зеленом фартуке. 1927. *Государственная Третьяковская галерея*

А. Архипов. Девушка с кувшином. 1927. *Государственная Третьяковская галерея*

С. Малютин. Портрет О. Л. Книппер-Чеховой. 1925. *Государственная Третьяковская галерея*

С. Малютин. Портрет А. В. Григорьева. 1923. *Государственная Третьяковская галерея*

М. Нестеров. Автопортрет. 1928. *Государственная Третьяковская галерея*

М. Нестеров. Портрет художника В. М. Васнецова. 1925. *Государственная Третьяковская галерея*

Е. Кацман. Портрет Ф. Э. Дзержинского. 1923. *Государственная Третьяковская галерея*

И. Бродский. В. И. Ленин на фоне Кремля. 1924. *Центральный музей В. И. Ленина, Москва*

В. Яковлев. Красные командиры. 1928. *Центральный музей Вооруженных Сил СССР, Москва*

И. Бродский. М. В. Фрунзе на маневрах. 1929. *Центральный музей Вооруженных Сил СССР, Москва*

Ф. Богородский. Беспризорные. 1925. *Государственная Третьяковская галерея*

Б. Иогансон. Узловая железнодорожная станция в 1919 году. 1928. *Государственная Третьяковская галерея*

Д. Штеренберг. Аниська. 1926. *Государственная Третьяковская галерея*

П. Вильямс. Портрет В. Э. Мейерхольда. 1925. *Государственная Третьяковская галерея*

А. Самохвалов. Молодая работница. 1928. *Государственный Русский музей*

П. Кузнецов. Портрет художницы Е. М. Бебутовой. 1922. *Государственная Третьяковская галерея*

П. Кузнецов. Натюрморт с хрусталем. 1927. *Государственный Русский музей*

В. Лебедев. Портрет Н. С. Надеждиной. 1927. *Государственный Русский музей*

Е. Лансере. Портрет Г. К. Орджоникидзе. 1923. *Государственная Третьяковская галерея*

Б. Яковлев. Транспорт налаживается. 1923. *Государственная Третьяковская галерея*

Б. Яковлев. Транспорт налаживается. Фрагмент

К. Юон. Люди. 1923. *Харьковский художественный музей*

К. Юон. Конец зимы. Полдень. 1929. *Государственная Третьяковская галерея*

Н. Крымов. Серый день. 1923. *Государственная Третьяковская галерея*

Н. Крымов. Речка. 1926. *Государственная Третьяковская галерея*

Л. Туржанский. Перед грозой. 1923. *Государственная Третьяковская галерея*

Н. Крымов. У мельницы. 1927. *Государственная Третьяковская галерея*

И. Бродский. Зимний пейзаж. 1921. *Государственный Русский музей*

И. Бродский. Летний сад осенью. 1928. *Музей-квартира И. И. Бродского, Ленинград*

П. Кончаловский. Антоний Римлянин. Новгород Великий. 1925. *Львовская государственная картинная галерея*

П. Кончаловский. Новгород. Детинец. 1925. *Государственный Русский музей*

А. Куприн. Тополя. 1927. *Государственная Третьяковская галерея*

А. Куприн. Ореховое дерево. 1926. *Государственный Русский музей*

А. Куприн. Уличка в Бахчисарае. 1927. *Государственный Русский музей*

А. Лентулов. Ай-Петри. 1926. *Государственная Третьяковская галерея*

А. Лентулов. Закат на Волге. 1928. *Государственная Третьяковская галерея*

А. Лентулов. Солнце над крышами. Восход. 1928. *Государственный музей В. В. Маяковского, Москва*

А. Лентулов. Солнце над крышами. Восход. Фрагмент

С. Лучишкин. Праздник книги. 1927. *Государственная Третьяковская галерея*

В. Перельман. Синяя блуза. Частушки. 1926. *Государственная Третьяковская галерея*

К. Петров-Водкин. Шахи-Зинда. Самарканд. 1921. *Государственный Русский музей*

А. Куприн. Осенний букет. 1924. *Государственная Третьяковская галерея*

И. Машков. Снедь московская. Мясо. Дичь. 1924. *Государственная Третьяковская галерея*

И. Машков. Снедь московская. Хлебы. 1924. *Государственная Третьяковская галерея*

И. Машков. Снедь московская. Хлебы. Фрагмент

Е. Чепцов. Переподготовка учителей. 1926. *Государственная Третьяковская галерея*

Н. Терпсихоров. Первый лозунг. 1924. *Государственная Третьяковская галерея*

Б. Иогансон. Советский суд. 1928. *Государственная Третьяковская галерея*

Е. Чепцов. Заседание сельячейки. 1924. *Государственная Третьяковская галерея*

С. Рянгина. В мастерской художника (Новый зритель). 1927. *Государственная Третьяковская галерея*

С. Рянгина. Красноармейская студия изо. 1928. *Центральный музей Вооруженных Сил СССР, Москва*

Б. Иогансон. Рабфак идет. 1928. *Киевский государственный музей русского искусства*

Е. Кацман. Калязинские кружевницы. 1928. *Государственная Третьяковская галерея*

Е. Кацман. Калязинские кружевницы. Фрагмент

Е. Кацман. Калязинские кружевницы. Фрагмент

П. Шухмин. Приказ о наступлении. 1928. *Центральный музей Вооруженных Сил СССР, Москва*

П. Шухмин. Приказ о наступлении. Фрагмент

П. Соколов-Скаля. Таманский поход. 1928. *Государственная Третьяковская галерея*

К. Петров-Водкин. После боя. 1923. *Центральный музей Вооруженных Сил СССР, Москва*

К. Петров-Водкин. Смерть комиссара. 1928. *Государственный Русский музей*

К. Петров-Водкин. Смерть комиссара. Фрагмент

К. Петров-Водкин. Смерть комиссара. Фрагмент

И. Бродский. Выступление В. И. Ленина на митинге рабочих Путиловского завода в мае 1917 года. 1929. *Центральный музей В. И. Ленина, Москва*

П. Кончаловский. Возвращение с ярмарки. 1926. *Государственный Русский музей*

П. Кузнецов. Сбор винограда. 1928. *Государственный Русский музей*

Ю. Пименов. Даешь тяжелую индустрию! 1927. *Государственная Третьяковская галерея*

А. Дейнека. Перед спуском в шахту. 1925. *Государственная Третьяковская галерея*

А. Дейнека. Текстильщицы. 1927. *Государственный Русский музей*

А. Дейнека. На стройке новых цехов. 1926. *Государственная Третьяковская галерея*

А. Дейнека. Оборона Петрограда. 1928. *Центральный музей Вооруженных Сил СССР, Москва*

А. Дейнека. Оборона Петрограда. Фрагмент

А. Дейнека. Оборона Петрограда. Фрагмент

Содержание

Введение 5

Глава I. Некоторые противоречия развития советской русской живописи первых лет Октября 15

Глава II. Особенности художественной жизни 20-х годов. Завоевания и итоги 99

Примечания 229

Библиография 233

Список репродукций 238

Михаил Сергеевич
ЛЕБЕДЯНСКИЙ

СОВЕТСКАЯ РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ ПЕРВОГО ОКТЯБРЬСКОГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ

Редактор М. В. Алексеевская
Оформление и макет В. П. Веселкова
Художественный редактор Ю. Э. Фрейдлина
Технический редактор Л. Н. Черножукова
Корректор О. Н. Нечипуренко

Сдано в набор 28. 12. 1976 г. Подписано в печать 4. 07. 1977 г.
Формат 84 × 108 1/16. Бумага мелованная, 120 гр.
Печ. л. 15,25. Уч.-изд. л. 22,334. Усл. печ. л. 25,620.
Изд. № 537474. М-33018. Тираж 20000. Зак. 1609
Цена 7 р. 50 к.
Издательство «Художник РСФСР»,
Ленинград, 195027, Большеохтинский пр., 6, корпус 2.
Клише изготовлены в типографии «Правда»
Москва, 40, ул. Правды, 24.
Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская
типография № 3 имени Ивана Федорова Союзполиграфпрома
при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам
издательств, полиграфии и книжной торговли. Ленинград, 196126
Звенигородская, 11.

„Художник РСФСР“ · Ленинград